

ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶ : ୧୯୫୭,

ବୈଦ୍ୟ ପାଠସିନିଃ-ଏର ନାମକ ତ୍ରିଭୁବନେଶ୍ୱର ଦେ କର୍ତ୍ତୃକ ୧୭ ବହିର ଡାକ୍ତାରି
ସ୍ଟିଟ କଲକାତା-୧୭ ଠାରୁ ପ୍ରକାଶିତ ଏବଂ ପ୍ରତାପତୀ ପ୍ରେସ ୭୧, ବିନିର
ଭାଦ୍ରବି ମନ୍ଦିର, କଲକାତା-୭ ଠାରୁ ମନୋଜ ହାଜିରା କର୍ତ୍ତୃକ ପୁସ୍ତିକ ।

ঐশ্বর্যেশ বসু

বন্ধুবর্গে

অনেক সন্ধ্যার অনেক স্বপ্ন-ছাঁচের কথা ভেবে

কথারত্ন

হয়তো কারো মনে আছে— ‘প্রিয়প্রসঙ্গ’ নামে আমার একটি বই ছিল। আজ যখন এই বইয়ের নামকরণ প্রয়োজন হল, তখন আমার জ্ঞী সেই আমার প্রথম বইটির স্মৃতি ধরে এর নাম রাখলেন ‘উত্তরপ্রসঙ্গ’। সব দিক দিয়ে এই নামটি আমার মনে ধরল। আমার জ্ঞী এবং কবি তারাপদ রায়ই প্রিয়প্রসঙ্গের কথা এখনো মনে রেখেছেন। এটা শুধুই প্রীতি— আর কিছু নয়।

এই বইটি আসলে আমার নানা প্রবন্ধের সংকলন। ‘উপভাসে মৃত্যু’ নামে প্রবন্ধটি ছাড়া আর কোনো প্রবন্ধই পূর্বে কোনো গ্রন্থে স্থান পায়নি। ‘উপভাসে মৃত্যু’ আমার প্রথম বই ‘প্রিয়প্রসঙ্গ’ থেকে নিরেছি। আমি একসময়ে কেমন লিখতাম, কোন্ ধরনের লেখা লিখতে গিয়ে ব্যক্তিগত রচনা লেখা ছেড়ে রীতিমতো প্রবন্ধপ্ররাসী হলাম, ‘উপভাসে মৃত্যু’ তার সাক্ষী। নানা প্রবন্ধের মধ্যে যোগসূত্র একটাই— তা হল সাহিত্যরস উপভোগ।

শ্রীমতী চন্দনা ভট্টাচার্য তাঁর সযত্ন রক্ষিত ফাইল এই বইয়ের জন্ত দান করেছেন। তিনি কতকগুলি প্রেস কপিও নির্মাণ করে দিয়েছেন। অধ্যাপিকা ঈশিতা চট্টোপাধ্যায় অনেক ঘুরে অবশেষে বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদ থেকে একটি হারানো লেখা উদ্ধার করেছেন। এঁরা নিজ নিজ আনন্দে এ কাজ করেছেন এটাই আমার আনন্দ। দে’জ পাবলিশিং-এর কাছে আমি অবশ্যই কৃতজ্ঞ। আমার মতো ঘরকুনো, স্বভাবভীত মানুষের পক্ষে এই বই প্রকাশ করা অসম্ভব হ’ত, যদি না এই প্রকাশালয় সব ঝুঁকি নিজেরা বহন করতেন। শ্রীমান্ সুবীর ভট্টাচার্যকে আমার আলাদা করে ধন্যবাদ জানানোর যথেষ্ট কারণ আছে।

সূচিপত্র

বহিঃচলিত— একটি টলারবান বিগ্রহ ?	২
ঔপন্যাসিক বহিঃচলিতের পঞ্চাদপসরণ	২৫
চিত্র ও চিত্রকর / রবীন্দ্রগোবিন্দ	৪৪
সাহিত্যবিজ্ঞান ও দুজন আধুনিক কবি	৫৫
✓ বার্কসীর ভাব ও বাংলা কবিতা	৭৬
কবিতার গভীরে, বন্ধ ঘোষের 'হেতালের লাঠি'	৯৩
বর্ণভেদের চারিভেদে নির্ণয়ে বাঙালী ঔপন্যাসিক	৯৭
✓ পুতুলনাচের ইতিকথা, পুনর্বিবেচনা	১১১
'দিগ্ভ্রাত্ত' ঔপন্যাসের শিল্পরহস্য	১২২
কবিতার স্রনিকাঠামো ও চিত্রকর	১৩৬
↓ বাংলা রাজনৈতিক ঔপন্যাস	১৪৪
কবিতার কলকাতার ছায়া	১৬০
গল্পের দর্পণে সত্যজিৎ রায়	১৭২
বাংলা ঔপন্যাসে কলকাতার স্পন্দন	১৭৭
রামকৃষ্ণের অস্তঃপুরে	২১১
পরিনিষ্ঠ	২২৭
আলাপনী — হোসেন মিঞা প্রসঙ্গে	২৩১
ঔপন্যাসে বৃত্তা	২৩৭

বক্সমচন্দ্র— একটি টেলিগ্রাম বিব্রহ ?

রাজমোহনস্ ওয়াইফ্ বক্সমচন্দ্রের শিল্পীসত্তার প্রতিনিধিত্ব করে না। তার দাবিদারও সে নয়। কিন্তু ছাব্বিশ বছরের যুবক বক্সম, যিনি সরকারী চাকুরিয়া পরিবারের ছেলে, কয়েক বছর হল বি. এ-উপাধি পেয়েছেন, তখনো ঋর আইন পরীক্ষা দেওয়া বাকি, তাঁকে সেই অবস্থায় বকে নিতে বইটি কিছু কিছু সাহায্য করে। তিনি যে চাকুরিয়া মধ্যবিত্ত শ্রেণীর গৌরবান্বিত স্বার্থরক্ষক বলে পরে নিজেকে মনে করবেন, তিনি যে কর্ণওয়ালিসের স্টেট পোস্তা সম্প্রদায় বাঙালি জমিদারবর্গের প্রতি চিরকাল কটাক্ষপরায়ণ থাকবেন— এই বইয়ে তার প্রথম ইঙ্গিত পাওয়া গেল। বইটির চতুর্থ পরিচ্ছেদের প্রথম বাক্যটি অল্প কিছুব জল্প নয়, জমিদার শ্রেণী সম্বন্ধে লেখকের মনোভাবের সাক্ষ্য— ‘ইট ইজ এ নটোরিয়াস ফাক্ট্ জাট যেনি এমিনেন্ট জেমিন্দার কামিলিজ ইন বেঙ্গল’ ও ‘দেয়ার রাইজ্ টু সাম্ ইগ্নোবল ওরিজিন।’ এই ‘ইগ্নোবল ওরিজিন’ বা উৎসগত নীচতার স্বরূপ বাখ্যায় যুবক ঔপন্যাসিক অর্থনৈতিক কর্মকাণ্ডের দিকে ততটা দৃষ্টি দেন নি, যতটা দিয়েছিলেন পারিবারিক কেছা কথায়। তাহলেও ভবিষ্যতে যিনি প্রার্থীর পাঠক হবেন, সামা লিখবেন, তিনি ‘সম্পত্তি মানেই চুরি’ এই সুপরিজ্ঞাত তত্ত্বের কাছে গিয়ে দাঁড়িয়েছিলেন যে-সব অভিজ্ঞতার সিঁড়ি ভেঙে তাদের প্রথম পরিচয় এখানে মেলে। জমিদারী পরিচালনা লিখতে লিখতেই যে জমিদার-পুত্রেরা প্রজাপীড়ন, তরুণতা, জালিয়াতিতে সিদ্ধহস্ত হয়ে ওঠে সে কথাও এ পরিচ্ছেদে আছে। ‘সামা’ গ্রন্থের লেখক কী ভেবে ‘সামো’র প্রচার রত্ন করতে চেয়েছিলেন তা সম্পূর্ণ স্পষ্ট নয়— কিন্তু একটা ব্যাপারের দিকে এই সূত্রে দৃষ্টি আকর্ষণ করি— রাজমোহনস্ ওয়াইফ্-এর বঙ্গাহ্বাদের সময় লেখক চতুর্থ পরিচ্ছেদের প্রারম্ভিক বাক্যটি বাদ দিয়েছিলেন। ‘ম্যানেজমেন্ট অফ জেমিন্দারি’ এই বাক্যাংশটিকেও শ্রেণীপরিচয়হীন করে দিয়েছিলেন— ‘বিষয়কর্ম সম্পাদন’ এই বাক্যাংশ বসিয়ে। ততদিনে তাহলে শুক হয়ে গেছে আপোষ ?

উত্তর—১

মকমলের কৃষ্ণভোগী প্রেমীর সঙ্গে যুবক বন্ধনের প্রত্যক্ষ পরিচয় ছিল। তাদের জীবনের আড়টতা, সংকীর্ণতা, পান্চাত্য-বিমুগ্ধতা — এককথায় গতিহার্য বহুতাকে তিনি ভালই চিনতেন। নবাগত পশ্চিমী ভাবনার অধিকৃত নাগরিক জীবনের কাঁপা অন্তঃসারশূন্যতাকে তখনো তাঁর তলিয়ে বোকা হয়ে ওঠেনি। তিনি তখন খুব বাস্তব মকমল জীবনের সঙ্গে তিনি কোন্ অনবয়ের দ্বারা পীড়িত তার ছবি আঁকতে। প্রসঙ্গত আবার এই উপজ্ঞাসটির মধ্যে চোকা থাক। কচির মান বদলাতে শুরু করেছে বটে, কিন্তু তার মধ্যে ছিল শূন্যতা। এই উপজ্ঞাসের ত্রয়োদশ পরিচ্ছেদে মধুর ঘোষের বাড়ির ভিতর মহলের বর্ণনা দিতে গিয়ে বেশ ফলাও করে বঙ্কিম দেখিয়েছেন কচিহীন মকমল-বডমাছুষের 'অন্তঃপুরে কেমন স্থূলতা ও কদম্বতার আধিপত্য ছিল। সে বর্ণনায় কোনো অত্প্রমুখই সাদ বায়নি। যেটে উঠান, উঠানের চারকোণে স্তূপীকৃত আবর্জনা, ঝুল এবং ধোঁয়ার কালিম', পাকশালার নূনতম স্বাস্থ্যবিধির প্রতি অঙ্কের ঐদাসীজ্ঞ, বিবর্ণ পানের পিক-লানছিত দেওয়াল — কচি ধ্বংসের ছবি আঁকতে বঙ্কিম কোনো রাধ ঢাক করেন নি। শয়নগৃহ বর্ণনায় কারো কারো মনে পড়ে যাবে এই লেখকের বিষবৃক্ষ উপজ্ঞাসের চুরাশ্লিষ সংখ্যক পরিচ্ছেদে নগেন্দ্রনাথের শয়নকক্ষ বর্ণনা। বিষবৃক্ষের 'ক্লিমিত প্রদীপে' নামক অধ্যায়ের শয়নকক্ষ শিক্ত পরিণত কচির প্রতীকে পূর্ণ। মধুর ঘোষের অন্তরমহলে গৃহকর্তার শয়নকক্ষে কাঞ্চনদীপ্তির অভাব নেই—কিন্তু কচি-শৈথিল্য সেখানে নানা হান্তকর অসঙ্গতির স্রষ্টা। ঝুলন্ত বেখাপ্লা মশারি, বানিশ উঠে যাওয়া আলমারি, দেবী পাটরা—এই হল ঘরের দারুণ উপকরণ। দেওয়ালে ঝুলছে একদিকে একটা বড়ো মাপের ভয়ঙ্করী কানীর ছবি (গ্রীম্ কালী)। আরেক দিকে ঝুলছে দশভুজা দুর্গার একটি ছবি। কিন্তু ছাফিও বছরে যুবক বঙ্কিম দুর্গার উপভোগ্য বিশেষণ দিয়েছিলেন—'ক্রাব লাইক্ ফর্ম অফ্ দুর্গা'—দশটি দাড়া সম্বলিত ক্যাকডা সাইজের দুর্গা! হায়, যুবক তখন জানত না, বারো বছরও কাটবে না, সপ্তমী পূজার সকালে এই দুর্গার মধ্যে তিনি খুঁজবেন তাঁর স্বাদেশিকতার পুরুষার্থ! সে সাবলিমেশন-এর সময় তখন আসেনি। মধুর ঘোষের ঐ শোবার ঘরেরই আরেক দেওয়ালে ঝুলছে কুমারী মাতা ঘেরির ছবি। ঘরের বাসিন্দারা কেউ জানতো না সে ছবির মানে কি, সে ছবির শিল্পগত দামই বা কী। আমাদের কিস্তিকিমাকার কচিবিকারের প্রতিটি নিদর্শন এখানে উপস্থিত। 'যোগাযোগ' উপজ্ঞাসে মধুসূদনের অন্তরমহলের পরিচয় দিতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথ প্রায় একশ বছর পরে যে কচিহীনতা-অধ্যুষিত গৃহস্থালীর বর্ণনা

দিয়েছিলেন তার কথা এখানে আমাদের মনে পড়তে পারে। শতাব্দী পূর্বের মকব্বী টাকাগুয়ালো বাহুবের জীবনবাজা ও এই শতাব্দীর তৃতীয় দশকের কলকাতিয়া বেনিয়ান মুংহুদ্দি মুংহুদনের জীবনবাজার মধ্যে যে রুচিগত হেরকের থাকার কথা নয়—এই নিঃসম্পৃক্ত বর্ণনা দুটিতে সে কথা ধরা পড়ে।

দশটি বছর কাটল না। কলকাতা এবং তার উপকণ্ঠের পশ্চিমী আলোকপ্রাপ্ত নবজাত বাঙালি মধ্যবিত্তের জীবনবাজার বিড়ম্বিত প্যাটার্ন বন্ধিমের জানা হয়ে গেল। উচ্চপদস্থ রাজপুরুষ বন্ধিম নিজেও তো দুপুরুষে সেই জীবনই ভোগ করছেন। ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট বাবার ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেট ছেলে। কিন্তু আমরা বিশ্বয়ের সঙ্গে লক্ষ করি, মথুর ঘোষের অন্তরমহলে জীবনার্থের যে শূন্যতার দ্বারা তিনি পীড়িত হলেন, পান্চাত্য প্যাটার্নের নতুন বাঙালিদের জীবনার্থের অস্ত্রতর অসঙ্গতিতে তিনি তার থেকে অনেক বেশি ব্যথিত হলেন। আলোচনার প্রাথমিক স্থিতির জন্ত আমরা হাতে নিচ্ছি বন্ধিমের লেখা 'দি কন্ফেশনস্ অফ্ এ ইয়ং বেঙ্গল'। এই প্রবন্ধটি বন্ধিম লিখেছিলেন শত্ৰুচন্দ্র মুখার্জি সম্পাদিত 'মুখার্জিস্ ম্যাগাজিন'-এর জন্ত। প্রবন্ধটা লিখে ফেলেই কিন্তু বন্ধিম বুঝেছিলেন, এটি একটি এ্যাভারেজ ব্যাপার হয়নি। প্রবন্ধটির পোলিটিক্যাল, সোশ্যাল ও ইকনমিক ওভারটোনে এমন কিছু ছিল যা শাসক শ্রেণীকে মোটেই খুশি করবে না। এর প্রবন্ধক ভাষা-ভঙ্গিমার আড়ালে লুকোচুরি খেলেছে বাকের বিদ্বাং। এর হাতের শুভ্র দীপ্তির মধ্যে আছে ব্যথিত বিষয় দীর্ঘশ্বাস। এ আর কোনো মতেই মথুর ঘোষের অন্তর-মহল বর্ণনায় ব্যঙ্গ-প্রগল্ভ সাহেবিয়ানাদুরন্ত যুবক নয়। এ এখন রোগ ডায়গনোসিস-এর পথে পা ফেলতে চাইছে। কিন্তু বাপকো বেটা, ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেটের ছেলে একটা আয়গায় ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেটই থেকে যাবে। যে মুহূর্তে লেখাটি 'মুখার্জিস্ ম্যাগাজিনে'র উদ্দেশে ডাকে দিলেন, সে মুহূর্তেই লেখাটির সামাজিক-রাজনৈতিক ওভারটোনের দিকটি তাঁকে ভাবিত করে তুলল। ইংরাজি প্রবন্ধ—ছোটলাট জর্জ ক্যাম্পবেল ও ল্যাটসাহেবের প্রধান সচিব চার্লস বার্নার্ড দুজনেই তো পড়ে কেলবে! সুতরাং সম্পাদকের কাছে চিঠি গেল (৪।১।১৮৭৩) এই অগ্ররোধ বহন করে—

'প্রো ডোনট ইনসার্ট' জাট বিট অফ কন্ফেশন এনি হোয়ার।

ক্যাম্পবেল এ্যাণ্ড বার্নার্ড নো এনাক্ অফ মি টু বি এবল্ টু আইডেনটিকাই বিস্ পেনিটেন্ট এ্যাট ওরান্স। নট্ জাই দে উড্ হ্যাং মি ইক্ দে ডিড্,

বাইট ইউট ডব্লিউ নট বি এন্ট অল এগ্রিএবল্'। কিন্তু ততক্ষণে লেখাটি ছাপার কাজ শুরু হয়ে গেছে।

কেন এ কথা, কেন এ সংকোচ— যদি 'আতঙ্ক' শব্দটিই ব্যবহার না করি। প্রশ্নটি বিশ্লেষণ করলে তা বোঝা যাবে। বাইরের দিকের বিচারে দেখা যাচ্ছিল ইংরাজি লিখিত বাঙালি ভদ্রলোকশ্রেণী দ্রুত আক্রান্ত হচ্ছিল সাহেবিসানার। এই প্রবন্ধে তাকে আক্রমণ করা হয়েছে। আমাদের বাসস্থান, তার আসবাব সামগ্রী, আমাদের আহার-বিহার সব কিছুই সাহেবিসানার অভিক্ষেপ। শুধু কলকাতা নয়, উপকণ্ঠ নয়, হৃদয় রাজসাহীতেও পৌঁছে গেছে বিচিত্র যান, বিচিত্র পান,— ছোটলাট সেখানকার একটি জমায়েতে 'ডগ-কাট'-এর যে প্রশঙ্গ তোলেন তা স্থানীয় স্বায়ত্তশাসনের প্রশঙ্গ অপেক্ষা রাজসাহীবাসীর কাছে অধিকতর গ্রাসা বলে বিবেচিত হয়েছে। 'ইহাই বিভীষিকা'—এ কথা বন্ধিম বলেন নি, বলেছিলেন বিদেবানন্দ, কিন্তু বন্ধিমের বক্তব্যেরও মোহা কথা ছিল এটাই। বাঙালি সমাজের এক্সট্রানীল কিচারের যে পরিবর্তন ইংরাজি লিখার সঙ্গে ঘটেছে, বন্ধিমের আক্রমণটা, যদিও তা আচ্ছাদিত, যদিও তা ছদ্মবেশী, তবুই প্রতিমুখে পরিচালিত হয়েছে। এই রূপান্তর-সময় এক্সট্রানীল কিচার যে মেটিরিয়েল প্রসপেরিটিকে অঙ্গীকার করে তা এক ভ্রান্ত মূল্যবোধের উপর ঝড়িয়ে আছে। ইংরাজি সভ্যতা! আমাদের তেজস্বী কোটি দেবদেবীকে মাটিতে টেনে নামিয়ে সে জায়গায় যে দুই বাস্তব-দেবতাকে অভিষিক্ত করেছে, তা হল স্বাচ্ছন্দ্য আর তার অমূল্য—সম্মান। এই বিশ্লেষণের পথেই বন্ধিম দেখালেন, সে-সম্মানত্বের সাধনা শেষ পর্যন্ত এক আপাত রেসপেক্টেবিলিটির প্রয়াস, তখন সেই ইংরেজের উপনিবেশে যে এ ব্যাপারটা আরো হাস্যকর হয়ে উঠবে এ তো কথাই বটে! 'চরিত্রের স্বাধীনতা' বা ইন্ডিপেন্ডেন্স অফ ক্যারেকটার এবং জাতীয় জীবনের মানোন্নয়নচর্চা অর্থাৎ আধুনিক ভাষার ব্যক্তিব্যক্তির চর্চা ও জাতীয় অর্থনৈতিক বিকাশের চর্চাকে বন্ধিম ব্যাক করে বলেছিলেন—'ফাইন ক্রেজেন্স'। তিনি বুঝে নিতে চেয়েছিলেন এসব 'বৈদেশিক হস্ত'র ভারতীয় তাৎপৰ্য। এবং সে বিচারের ক্ষেত্রে বন্ধিম বা বলেছিলেন তা প্রায় নাকের বদলে নরুণ পাথর মতো ব্যঙ্গোক্তি। জয়েন্ট ফ্যামিলির খেয়োখেমির পরিবর্তে নিয়ে এলাম ভিলেজ মিউনিসিপ্যালিটির দলাদলি। এই প্রবন্ধেই বন্ধিম বুঝক বাংলার উদ্দেশ্যে অন্ধত্বের অভিযোগ আনলেন— দেশীয় জনতার নিষ্কিন্দ্র কর্দমহীনতা সম্বন্ধে অন্ধত্বের অভিযোগ। কৈবর্ত ও হালিম শেখের কী মতল হইরাছে? এ কথা বলার প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই

এই কনফেশনস্ লেখা হয়। এই প্রবন্ধে বন্ধনচক্র ইংরাজি শিক্ষিত বাঙালি সমাজে সম্প্রদায়ের বিরুদ্ধে হৃদয়হীন বিচ্ছিন্নতার (হার্টলেস আইনোলেশনের) অভিযোগ আনেন। তৎকালীন ব্যক্তি-স্বাভাব্যতাভিমানের সমুদয় প্রচেষ্টাকে বন্ধন বলে স্থলে আঘাত করলেন এই বলে, তুলনামূলক সম্পন্নতার স্ববিকরণে স্বাভাব্য হয়েই মাত্র এই স্বাভাব্যতাভিমান লোক চক্ষে দৃষ্টিগোচর—নতুবা এর দেখা মেলে না। বন্ধন বান্ধনিপুণ কণ্ঠে বললেন আমরা সাম্য সৌভ্রাতৃত্বের বুলি কপচাই বটে, কিন্তু সে পরিমাণ ফরাসীয় ভাবনাদীপিত নই—ঈশ্বরকে ধন্যবাদ আমরা উচ্চ ইংরাজি বিদ্যালয়ের ছাত্র। ইংরাজি মতে সনাতন ঢেলে সাজাতে চাইছি। আমরা সম্মানিত হবার সাধনায় যশস্তল। সম্মানিত কে? ন, 'হি অলওয়েজ কেপট এ গিগ'। ইট ইজ দি বালান্স টাইট ফিক্সেস্ এ ম্যান'স প্রেস ইন সোসাইটি।'

এ পর্যন্ত বন্ধন ঠিকই বললেন। কিন্তু সাহেবগানা হিন্দুমানির এটিএটিএকাল—এই ব্রাহ্ম বন্ধ ধারণার ফলে তিনি পৌঁছে গেলেন, বা যেতে চেষ্টা করলেন এমন এক সিন্থেসিসে যাকে কল্‌স্ সিন্থেসিস্ বা বিচিত্র আপোষ ছাড়া আর কিছু বলা যায় না। আলোচ্য প্রবন্ধের শেষ দুই অঙ্কেই একটু বিশেষ মনোযোগ দাবি করে। এই শেষ দুই অঙ্কেই প্রথমটি সেই বন্ধনের লেখা যিনি ছ'বছর বাদে 'সাম্য' লিখবেন। 'সাম্য' প্রবন্ধের যে অংশে বন্ধন ব্রাহ্মণ-নেতৃত্বে পরিচালিত হিন্দু-সমাজের এম্পিরিক্যাল ধারণাকে আপাত হেনেছিলেন তার স্মরণে এই অঙ্কেই। এই নেতৃত্ব পরিচালিত হিন্দুমানির ধর্মসংস্কারই যে কাম্য একথাও তর্কের ছলে এই অঙ্কেই তিনি স্বীকার করেন। কিন্তু শেষতম অঙ্কেই দেখা গেল 'নিউ কোড্ অফ্ মর্যালিটি'র তন্মাস করতে গিয়ে তাঁর গোলমেলে থীসিস্ এটিথীসিস্ অস্বীকার কল প্রসব করেছে। 'সাম্য' পর্যন্ত বন্ধন যতটা এগিয়েছিলেন, 'সাম্য'র পর ততটাই পেছিয়ে এলেন—এই দুয়েরই অটপাকানো আভাস রয়েছে এই প্রবন্ধে। কেন এ অবিরোধ ?

একটা কথা ঠিক যুগটাই অবিরোধে আকীর্ণ। ডিরোজিয়ানরা রাজনৈতিক স্বাধীনতার জন্য কোজদারী বাল্যধারায় যে বহুতার কামান দাগা শুরু করলেন তা শেষ পর্যন্ত মিটবে গেল। রাধাকান্ত দেব বাঙালি জমিদারদের স্বার্থরক্ষক, দেবেন্দ্রনাথ ব্রাহ্মসমাজের নেতা হয়েও তাঁরই সঙ্গে ব্রিটিশ ইণ্ডিয়ান সোসাইটির প্র্যাটকর্মের যখন সমবেত হলেন—সে সোসাইটির শ্রেণী-স্বার্থপরায়ণতা মোটেই অপ্রকট থাকেনি। ডিরোজিয়ানদের সচেতনতা এবং স্বকণ্ঠীয় হিন্দুদের আত্মরক্ষাপরায়ণতা দুইই ছিল একই সীমাবদ্ধতার দ্বারা

পীড়িত। বৃহত্তর জনমণ্ডলী সম্বন্ধে দুই পক্ষই ছিল উদাসীন। জমিদার শ্রেণীর স্বার্থসংরক্ষণের স্বার্থে শেষোক্ত সম্প্রদায় প্রচ্ছদে অপ্রচ্ছদে আগ্রহান ছিলেন। আপৌত্তরিক ও নাস্তিক ডিরোজিরের উত্তর শিষ্যরা জনসংযোগবিহীন ছিলেন বলেই শেষ পর্যন্ত হিন্দু জাতীয়তাবাদের খাতায় নাম লিখিয়েছেন। সেই স্বনিরোধের সহস্রবিধ চোরাবালির মধ্যে স্বনিরোধের আর এক গূত বিগ্রহ বস্মিচন্দ্রই বরং 'পিপ্পল' কথাটি ভাষতে শুরু করেছিলেন। তিনি 'পিপ্পল' কথাটির একটি সংজ্ঞা দেবার চেষ্টাও করেছেন। পিপ্পল বলতে তিনি বুঝেছেন ইংরাজি-না-জানা গ্রাম মফস্বলের দোকানদার কারিগর সম্প্রদায়, গ্রাম্য জমিদার, মফস্বলী আইনজীবী— ইংরাজি শিক্ষিত ও কৃষক জনতার মাঝখানে বিশাল জনমণ্ডলী, ইংরাজির সঙ্গে যাদের কাজকারবার নেই বললেই হয়। তিনিই সচেতনভাবে এই মধ্যমধাবিস্তৃত ও নিম্নমধ্যবিস্তৃত গোষ্ঠীর বাইরের কৃষক-জনতার সম্বন্ধে সচেতন হয়ে উঠতে চেয়েছিলেন। তিনি এমন কথাও বলতে পেরেছিলেন, জমিদার যে সম্পত্তি একা ভোগ করছে, চাষী তার জায়সত্ত্ব অধিকারী। জমিদারশ্রেণীর জন্তই যে ছয়কোটি বাঙালি কৃষক বিদ্রোহে কেটে পড়েছে না এমন আভাসও তিনি দিয়েছিলেন। ইংরেজের সমস্ত আইন যে জমিদারের স্বার্থরক্ষার আইন স্পষ্টভাষায় সে কথা তিনি বলে গিয়েছেন। ইংরেজ সরকার আর জমিদার শ্রেণী যে পরস্পরের পৃষ্ঠপোষক এ কথা বলতে তিনি দ্বিধা করেননি। অর্থাৎ সরকারের শ্রেণীচরিত্র বিষয়ে তিনি সজাগ ছিলেন। শাসক শক্তি কতখানি বিচ্ছিন্ন সত্যিকার জনতা থেকে তা তিনি জানতেন। মুচিরাম তার দৃঢ় প্রমাণ। যে শাসক শক্তির তিনি চাকর সে শক্তি তাঁকে দিয়ে কী কাজ করিয়ে নিচ্ছে তা তিনি ভালই জানতেন। আঠারো শ বাহাদুর সালের আটাশে ডিসেম্বর দিনাঙ্কে লেখা একখানি চিঠিতে তিনি বাক্য করেছেন এই ভাষায়—

আই হাভ বিন ডুইং রাইট লয়াল্ সারভিস টু দি স্টেট বাই ট্রাইং টু
কিল্ ইটস কক্যাবস, সো জাট ইট যে রিবিল্ ডি জাণ্ডর ব্যারাক্স
ইনডাল্জ ইন আদার ম্যাগনিফিসেন্ট প্যান্টাইম্ টু দি এক্‌ডিবেশন অফ
দি ট্যাক্স পেইং পাবলিক। হোয়াট দি ডেভিল্ ডু নিগার্ড ওয়াণ্ট দেয়ার
ম্যানি কর? দে হাভ বেটার পে ইন দেয়ার অল এ্যাট্ দি গভর্নমেন্ট
হেজারিস, এ্যাণ্ড গভর্নমেন্ট উইল ডু দেম্ এ্যাণ্ড ইয়েনস্ ডিল অফ্ ওড
বাই ইয়েকটিং আন্-ইনফ্রাভিটেবল্ ব্যারাক্স এ্যাণ্ড বাই এ্যাবোলেশিং
গেজারি ইন জাজিবার।

সুতরাং শিশু বা জনগণ সম্বন্ধে তাঁর চেতনা উত্তর-ভিরোজিয়ানদের চেয়ে বেশি গভীর ছিল। অপিচ, ইংরেজদের ভারতগ্রহ হু একটি উজ্জল ব্যতিক্রম ব্যক্তিরকে যে ভাড়াটির পর্যায়ে পড়ে—তা যে অনেক ক্ষেত্রেই অজ্ঞতার মনুষ্যের প্রদর্শনী তাও তিনি ভাল বুকেছিলেন। মোটকথা শাসক জ্ঞেয় যে সর্বাংশে শাসিতের সঙ্গে অসম্পৃক্ত, সে সম্বন্ধে বন্ধিমের মতো বেদনাবহ অভিজ্ঞতা সে যুগে বোধহয় কারো ছিল না। শাসক সায়েবদের চোখে যে আমরা ‘নিগার’, ‘আনন্সমঠ’ প্রথম সংস্করণে সে কথা তিনি ব্যাকরুর আগে এই চিঠিতে সঙ্কোভ বাজে বন্ধু শম্ভুচন্দ্র মুখার্জিকে জানিয়েছেন !

এই চিঠি, ঐ কন্ফেশন্স তিনি যখন লিখছেন সেই সময়টাই ছিল বন্ধিমচন্দ্রের সব থেকে সম্মুখদৃষ্টিসম্পন্ন গতিশীল সময়। এই সময়ে তিনি পুরোপুরি বিজ্ঞান দৃষ্টির অধিকারী নির্মোহ মানুষ। এই বিজ্ঞান দৃষ্টির বলেই তিনি তখন বলেছেন চরম দুঃসাহসিক কথা—‘যে বুদ্ধি চকলা, সেই বুদ্ধি চিন্তা-শালিনী। যে সমাজ গতিবিশিষ্ট, সেই সমাজ উন্নতিশীল। বরং সমাজের উচ্ছ্বলতা ভাল, তথাপি স্থিরতা ভাল নহে।’ অতীত তাৎপর্যপূর্ণ প্রবন্ধ ‘জৈবনিক’। এই প্রবন্ধে প্রাচীন দর্শন শাস্ত্রে ও আধুনিক বিজ্ঞানের বিবাদে স্পষ্টই বোঝা যায় বন্ধিমের পক্ষপাত ছিল আধুনিক বিজ্ঞানের দিকে। প্রাচীন দার্শনিকেরা ভারতীয় বলে মান্য হবেন না, ইংরেজরা রাজা বলে অদ্রাস্ত অভিধা পাবেন না। এ কথাতেই মনে হয় বন্ধিমের সায়—‘প্রাচীনোপেক্ষা আধুনিক-দিগের অধিক জ্ঞানবস্তুর সম্ভাবনা।’ এই প্রবন্ধে বিজ্ঞানকে তিনি মাতা বলে অভিহিত করেছেন। বিজ্ঞানের উক্তি বলে এই প্রবন্ধে যা কথিত তা একজন সর্বতোভাবুক আধুনিক উক্তি—‘আমি তোমাকে সহস্র বিশ্বাস করিতে বলি না, যে সহস্র বিশ্বাস করে, আমি তাহার প্রতি অমুগ্রহ করি না, সে যেন আমার কাছে আইসে না। আমি যাহা তোমার কাছে প্রমাণের দ্বারা প্রতিপন্ন করিব, তুমি তাহাই বিশ্বাস করিও, তাহার তিলার্ধ অধিক বিশ্বাস করিলে তুমি আমার ত্যাজ্য।’ এ বন্ধিম তখন বিশ্বগ্রাহী কোতূহলের সঙ্গে জগৎ-জীবন সমাজ-ব্যক্তির সকল সম্পর্ক বুঝে নিতে উৎসুক। এই বন্ধিমই এই সব প্রবন্ধ লিখতে লিখতে পৌছে যাচ্ছেন ‘ভারতবর্ষীয় বিজ্ঞান সভা’ স্থাপনার অহুষ্ঠানপত্র রচনায়। এই পথে চলতে চলতে তিনি লিখবেন ‘সাম্য’। তখনও পর্যন্ত তাঁর মধ্যে পশ্চাদ্-পরশের ভিলমাজ লক্ষণ দেখা যাচ্ছে না।

প্রকৃতিও তাকে আকর্ষণ করছে, বিজ্ঞানও তাকে আকর্ষণ করছে—দুইই তাকে নিয়ে যাচ্ছে এক অনিবার্য অবিচ্ছেদ্য সিদ্ধান্তে। বাপারটি বিশেষণ

সাপেক্ষ। প্রকৃতির প্রতি তাঁর আশৈশব আকর্ষণের ইতিহাস তাঁর জীবনীকারেরা উল্লেখ করেছেন। গভীর রাতে নৌকা নিয়ে বেরিয়ে পড়তেন নদীর কূল দেখতে। গাছপালা, প্রান্তর নদীর দিকে তাকিয়ে তাকিয়ে মনে হত এ সবই আমারই ভালবাসার সামগ্রী— সুন্দরকে ভালবাসলে সুন্দরের সঙ্গে প্রাণসংযোগ ঘটে। তখন তদাত্মবোধ জাগে। সুতরাং বঙ্কিমের দেশাত্ম-বোধের আগরণের মূলে একদিকে রয়েছে সুন্দরকে ভালবাসার আবেগ। সে সুন্দর তখনকার মানবজীবনে ছিল না— কিন্তু নৈসর্গিক উপলব্ধিতে তার দেখা মিলত— উপভোগ্য প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের সঙ্গে সমষ্টিগত আবেগাত্মক ভালবাসার অবয়বরচনা বন্দেমাতরম্ গানের মূলকথা। যখন এই সব বিজ্ঞান-বিষয়ক প্রবন্ধ, পুৰ্বোক্ত কনফেশন্স এসব লেখা হচ্ছে প্রায় সেই সময়েই বন্দেমাতরম্ গান পৃথকভাবে লেখা হয়। আবার 'বিজ্ঞান রহস্য' লিখতে লিখতেও তিনি একই জায়গায় গিয়ে পৌঁছলেন। ধনবাদের বাহন হিসাবে বিজ্ঞান ভারতবর্ষে প্রবেশ করেছে ইংরেজদের সঙ্গে সঙ্গে। সে বিজ্ঞান সে ধনবাদ দুইই ভারতীয়ের অনায়ত্ত। তাই বিজ্ঞান আলোচনা করতে করতে বঙ্কিম যখন 'ভারতবর্ষীয় বিজ্ঞানসভা'র অঙ্কুশান পত্র রচনা করতে বলেন, তখন তাঁর প্রধান কথা হয়ে ওঠে—

‘যে বিজ্ঞান বদেনী হইলে আমাদের দাস হইত, বিদেনী হইয়া আমাদের প্রভু হইয়াছে। আমরা দিন দিন নিরুপায় হইতেছি। অতিথিশালায় আজীবনবাসী অতিথির জায় আমরা প্রভুর আশ্রমে বাস করিতেছি। এই ভারতভূমি একটি বিস্তীর্ণ অতিথি-শালা মাত্র।’

চুঁচুড়ার বাসার ছুটন্ত গন্ধার বৃকে জ্যোৎস্না দেখতে দেখতে একদা এই ব্যক্তি প্রবল অনশ্বয়ের বোধে পীড়িত হয়েছিলেন। গন্ধার বৃকে জেলের গলার গান শুনে তাঁর বিচ্ছিন্নতার বেদনা কেটে গেল—

‘এ জাহ্নবী-জীবন দুর্গা বলিয়া প্রাণ ত্যাগিবারই বটে, তাহা বুঝিলাম। তখন সেই শোভাময়ী জাহ্নবী, সেই সৌন্দর্যময় জগৎ সকলই আপনার বলিয়া বোধ হইল— এতক্ষণ পরের বলিয়া বোধ হইতেছিল।’

বিশেষ অতিথিশালায় মতো প্রতীয়মান— এ দুঃসহ যন্ত্রণা উদ্ধৃত হুজায়গাতেই প্রধান কথা। অতিথিশালাকে স্বগৃহে রূপান্তরিত করতে হবে। বঙ্কিম ধীরে ধীরে তাঁর দেশাত্মবোধের গোড়াপত্তন করছিলেন।


এ পর্বন্ত যে বঙ্কিমকে দেখছি সে বঙ্কিম স্ব-শ্রেকীর প্রকৃত অভিজ্ঞানের অল্প ব্যাকুল বঙ্কিম। সেই শ্রেকীর সংকট তাঁর কাছে স্পষ্ট হয়েছে যে ভাষায় তার :

নাম পরাধীনতা। তার নাম দেশাস্বাধীনতা। তারই উন্টোপিঠ জাতির স্বহস্তের অংশের সঙ্গে বিজিন্নতাবোধ। ক্রমশই স্পষ্ট হয়ে উঠল তাঁর ভাবনাময় সত্তার দুটি বাহু! এক বাহু যুরোপের স্বাধীন জাতিসমূহের, বিশেষ ইংরেজদের সমকক্ষতার বাসনা, তাদের নানা সিদ্ধান্তকে বিচার ও চ্যালেঞ্জ। আরেক বাহু—কোটি কোটি দেশবাসীর পাশে গিয়ে দাঁড়ানোর প্রয়োজনকে স্বীকার। ‘সাম্য’ গ্রন্থের বিজ্ঞাপনে তাই বন্ধিম লিখেছিলেন—এ বই শিক্ষিত ভদ্রলোক না পড়লে কতি নেই, অশিক্ষিত জনসাধারণে পড়লে বরং কিছু লাভ আছে। কথাটির গূঢ়ার্থ লক্ষ্যীয়। এই দুই বাহু অচিরে এক হয়ে সূচীমুখ প্রহরণ হয়ে ওঠার কথা। তা কতটা সম্ভব হল, কতটা হল না—কেন হল না, তার মূলে বন্ধিমের কোন্ স্ববিরোধ সক্রিয়, তার পরিমাণের পূর্বে ব্যক্তি বন্ধিমের নিজস্ব স্ববিরোধগুলির ঠিকানা জেনে নেওয়া দরকার। তবেই বোঝা যাবে বন্ধিমের শক্তি ও দুর্বলতাকে আজ আমরা কোন্ নিরিখে বিচার করবো।

দুই

উপলব্ধির সঙ্গে দৃশ্যমান বাস্তবতার অসঙ্গতি, আদর্শের সঙ্গে আচরণের অসঙ্গতি, তত্ত্বের সঙ্গে রূপায়ণের অসঙ্গতি ব্যক্তি বন্ধিমের প্রধান অসঙ্গতি। একটা ছোট উদাহরণ দিলে ব্যাপারটি প্রাথমিক স্পষ্টতা পায়। ব্রজেশ্বর পিতার নির্দেশ অবশ্রমাত্র জেনে লংঘন করেনি। বন্ধিম এই ঘটনাকে উদূদয়ের সার্টিফিকেট দিয়েছিলেন—সকলেরই মনে থাকার কথা সে অংশটি—

ব্রজ নীরব—বাপের সাক্ষাতে বাইশ বছরের ছেলে—হীরার ধার হইলেও সকালে কথা কহিত না—এখন যত বড় মুখ’ ছেলে তত বড় লম্বা স্পীচ ঝাড়ে।’

অর্থাৎ সর্বাবস্থায় পিতৃবাক্য লংঘন করা অকর্তব্য—এরকম কথাই লেখকের সম্ভবতার নির্গনিতার্থ। কিন্তু ব্যক্তি বন্ধিম নিজে কি একথা মানতেন? তাহলে আত্মশুদ্ধির বিবাহে ঋণ গ্রহণ সম্পর্কে দাদা সঞ্জীবচন্দ্রকে একথা লিখেছিলেন কেন—‘অধর্মাচরণ অপেক্ষা পিতার আজ্ঞা লঙ্ঘন কর্তব্য।’ আঠারো শ’ চুরান্তর সালে যিনি এ চিঠি লিখলেন, আঠারো শ’ চুরাশি সালে ‘দেবী চৌধুরাণী’ লিখতে গিয়ে তার উন্টো কথা কেন? আরো দেখাই, কৃতদার বরষ পাঞ্জের সঙ্গে বিয়ে হলে, বয়সের বেশী পার্থক্য থাকলে মেয়েদের দিক থেকে সে বিবাহ কেমন হয় অন্তত দুবার তিনি তা দেখিয়েছেন—লবঙ্গলতার  শৈবকিনীতে।

কিন্তু তাঁর কাছ থেকেই ব্যক্তি জীবনে এ চিঠি বেরিয়েছে—জ্যোতিষচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়কে চিঠিতে তিনি লিখেছেন—

‘অনিলার একটি সখ্য আসিয়াছে। পাত্র ধনী ব্যক্তি, সব ভাল কিন্তু বয়স ৩৬। তোমার মত কি না। অনিলার বিবাহে ব্যয় করা তোমার বা আমার ক্ষমতা নাই, অতএব বাহাতে অল্প ব্যয় হয় তাহাই খুঁজিতে হয়। কৃতদার পাত্রের ব্যয় হইবে না।’

যা তিনি লিখেছেন আর যা তিনি নিজ জীবনে আচরণ করছেন তার মধ্যে এ জাতীয় বৈপর্য্যের উদাহরণ আরো আছে। তিনি সাহেবী খানা সাহেবী কেতার পচন্দ করতেন, চিঠিপত্রে, তাঁর সখ্যকে লিখিত নৃত্যিকথায় এমনই মনে হয়। অস্ত্র তাঁর একটি অকিঞ্চিৎকর রচনা পড়ে মনে হয় তিনি এ ব্যাপারে বেশ ছুরছ ছিলেন। কোন স্বাস্থ্যবিধি অহুসারে জানি না, এই শারীরিক জন্মবিহীন মাত্রাটি মাথার কাজ করতে হয় বলে দুবেলা দুটো মুগ ধেওতেন, তার সঙ্গে দুবেলা চারটে ডিম, পেগ চড়ানোর ব্যাপারেও এই ডাবী ঋষি সংখ্যা তিক রাখতে সবদিন পারতেন না। কিন্তু তাঁর সাহিত্যে কোথাও এমন ধরনের সাহেবী মোগলাই খানার প্রদর্শনী নেই। আমার একটা বরাবরের ধারণা লেখকদের লেখার ভিতরে উল্লেখিত খাজসামগ্রী তাঁদের স্বাতন্ত্র্যের নিদর্শন। তা হলে বন্ধিমের প্রিয় স্বাস্থ্য সুরু চালের সাদা ভাত, ডুমুরের ভালনা, কই মাছের ঝোল, সুগোল লুচি, সতেল ইলিশ মাছের ঝাল। কই মাছ খেতে গিয়ে কাঁটা চামচ বিসজনের গল্প তো আমরা জানি। খাওয়ার বেলায় দেখা যাচ্ছে এ্যাংগ্‌লিসাইজড হবার বাসনা অথচ পক্ষপাত বাঙালি খানার দিকে—এমন কি জল ছিটিয়ে মাটিতে আসন পেতে বাঙালি মতে মাটিতে বসটি পর্বস্ত। শেষ অবধি শরীর শুদ্ধ করার জন্য বছর দুয়েক নাকি ইবিজিও করেছিলেন।

আবার অস্ত্রদিকেও একই উদাহরণ। সন্ন্যাসীদের দিয়ে তিনি তাঁর একাধিক উপক্ৰাসে একের পর এক নান কাণ্ড ঘটিয়েছেন—এসবের শেষ সীমার ‘আনন্দমঠে’র সন্ন্যাসী দলের বিদ্রোহী সন্তান দলে রূপান্তরিত হওয়া। তাঁদের পরিবারের সন্ন্যাসীপ্রভাবের কথাও আমাদের জানা। কিন্তু সন্ন্যাসীদের সখ্যে তাঁর যথার্থ এ্যাটিচুডটা কি? ‘ধর্মতত্ত্ব’-এ তিনি বলেছেন—দম্পতিপ্রীতি ও অপতঃপ্রীতির বিরোধিতার জন্য সন্ন্যাসধর্মাবলম্বীদের আচরণ মহৎ পাপাচরণ। এই বোধের বশবর্তী হয়ে তিনি বলেছেন, বীণ বা শাকাসিংহ সন্ন্যাসী—আদর্শ পুরুষ নন। তিনি যে চাকরির বিষয়ে অতিরিক্ত সতর্ক...প্রসঙ্গটি বিস্তৃতভাবে পরে আলোচনা করছি—নিজের বৈঠকখানার শাস্ত্র আলয়ে সেই চাকুরিহলের

গল্প হতেই দিভেন না। ছিলেন বংশধারাহুসারে নিবেদিত বৈক্য— অথচ জাতির জন্ত স্থির করে দিয়ে গেলেন একটা মাধার-ইমেজ। প্রবল স্বাভাবিকভাষিন, রূপের অহঙ্কার, বিজ্ঞার অহঙ্কার সবই ছিল— অথচ পাশের বাড়ির বারান্দায় ছোট মেরেটির স্থিত মুখখানি দেখার জন্ত ছেলেমানুষের মতো ব্যাকুল— তাকে তিনি সই বলেন। যিনি গোটা দেশের দুর্দশার কাতর, তিনি রেগে গেলে এমন কথাও লিখতে পারতেন কাঁটালপাড়ায় স্থল কলেজ বিশ্ববিদ্যালয় কোনো কিছু স্থাপনেই তাঁর আগ্রহ নেই কেননা সেখানকার কয়েক ব্যক্তি বৈষয়িক ক্ষেত্রে তাঁর সঙ্গে দুর্বারহার করেছে। এবং বিশ্বয়ের কথা এ উক্তি কার ? যিনি নতুন করে গীতার নিরাসক্তির ভাষা লিখেছেন, তাঁর।

এইবার তাঁর সর্বপ্রধান অসম্পূর্ণতার প্রসঙ্গটি উত্থাপন করছি। তিনি আমাদের জাতীয়তাবাদের প্রথম প্রসক্তাদের একজন— অরবিন্দ কথিত ঋষি— মুক্তিযুদ্ধের ঋষি। অথচ প্রতি পদক্ষেপে তিনি জানিয়ে দিয়েছেন— রাজনৈতিক তাঁর স্বকৈজ নয়। ইংরেজ শাসিত ভারতবর্ষে যে-অর্থই হোক জাতীয়তাবাদের স্রষ্টা রাজনৈতিক প্রসঙ্গে মুখে তাল দিতে থাকবেন— এ এক অবাধ কাণ্ডই বটে। ‘নন্ পোলিটিকাল পেট্রিটিং ফিলিং’— নানা ছলে, নানাবাবে একথাটি তিনি গছাতে চেয়েছেন। বন্ধ শঙ্কুচক্র মুখোপাধ্যায়ের ‘মুখার্জিস ম্যাগাজিনে’ লেখবার জন্ত অতুলক হলে তিনি সাক্ষ্য বলে দিয়েছিলেন কোনো রাজনৈতিক প্রসঙ্গে তিনি কলম ধরবেন না। এবং এরকম বলার কারণ, সায়েবদের বিরুদ্ধে উৎপাদন করতে তিনি চাইতেন না। শঙ্কুবাবুকে তিনি দুবার এই ভয়ের কথা জানিয়েছেন— এবং সে সূত্রে তিনি যা বলেছেন তা প্রশিধান-যোগ্য—

‘আই ও’ল টেক আপ পলিটিক্স, বিকজ্. দেন আই উড্. সি নিগর টু রাউজ্. দি ইনডিগ্. নেশন অফ এ্যাংগ্লো স্যাক্সোনিয়া। এগেন্. স্ট্. মুখার্জি— ‘শঙ্কুবাবু সম্পাদিত পত্রিকা’ ‘জাট ইজ হোয়াই বদধর্মন হাজ্. সো লিটল্. অফ পলিটিক্স ইন্. ইট’।

লক্ষণীয় এই ভয়েই তিনি কনফেশন্স ছাপার অঙ্করে প্রকাশ হোক শেষ পর্যন্ত এটা চাইছিলেন না। কাঁসির রানীকে নিয়ে উপভাস লেখার সংকল্পও তাঁকে পরিহার করতে হয় এই কারণে যে, এক তো ‘আনন্দমঠ’ লেখার জন্তই সাহেবের চটেছে, ফের আবার কাঁসির রানীকে বিষয় হিসাবে ধরলে আর কক্ষে থাকবে না। ইংরেজদের ব্রহ্মদেশ দখলের বিষয়ে রূপপর্ষটক পণ্ডিত

যত্নব্য করতে বললে বন্ধিমবাবুয়া যখন বলেন যে ঘটনার পূর্ণতথ্য তাঁরা জানেন না, আর যেটুকু জানেন সেটাও বলতে সাহস করেন না, তখনও সেই একই ভয়। ইংরেজ ওপরওয়ালাকে চটিও না— ইংরেজ সরকারের অধীনস্থ চাকুরে আত্মীয়বর্গকে বরাবর তিনি এ উপদেশ তিনি দিয়ে গেছেন। শায়েবদের রোষদৃষ্টি থেকে আত্মরক্ষার জন্য ‘আনন্দমঠ’ লাহুনা তাঁকে বহুশ্রম কবতে হল— এও এক ভাঙ্কব ব্যাপারই বটে। ভয়? কিসের ভয়—চাকরির ভয়, ডিমোশনের ভয়। হয়তো চোখের সামনে জল্জল্ করছিল অগ্রজ সঞ্জীবচন্দ্রের কেরিয়ার বিনষ্টির দাস্তকর ইতিহাস, রায়বাহাদুর শশীচন্দ্র দত্তের আলোড়ক স্বতিকা প্রকাশের ফলে লেখকের প্রায় পেনশন হারানোর সঙ্কট! এ ভয়ের কারণ দুটো— একটা হল, সম্ভবত তিনি নার্কাস প্রকৃতির লোক। তাঁর যে মাথার বায়ো তারও প্রধান লক্ষণ উদ্ভেজনাপরায়নতা। ডায়াবিটিম এই হাই-পারটেনশন বাড়িয়ে তুলছে। তবু এ কারণটিকে আমি গোণ কারণ বলছি। দ্বিতীয় কারণটিই মুখ্য। তিনি খাটি মধ্যবিত্ত পরিবারের ছেলে। ভূসম্পত্তিনির্ভর জমিদার এলিট শ্রেণীর তিনি কেউ নন। স্বাধীন আইনব্যবসায়ী নন। চাকরি গেলে বা পেনশন বন্ধ হলে তাঁর পাড়ানোর জায়গা ছিল না বললেই হয়। সেই সঙ্গে তাঁর চিঠিপত্র পড়ে যা মনে হয়, একরাশ কুপোষ্যের পাল্লায় পড়ে আর্থিক দিক থেকে তাঁকে জেরবার হতে হয়েছে। চিঠিপত্র থেকে এমন ধারণাও হয়, এর ঠেলায় মাঝে মাঝে তাঁর একেবারে হাতখালি অবস্থাও আসতো। এ ব্যাক্ত একান্তভাবেই চাকুরিসর্বস্ব বাঙালি ডব্রলোক।

কিন্তু আর পাঁচটা বাঙালি ডেপুটির ভয় এত উচ্চারিত ছিল না। তাঁর ভয়ের ব্যাপারটা এমন প্রকান্ত বিজ্ঞাপন পেল কেন? তার কারণ অন্তেরা মাত্র চাকর। একমাত্র তিনিই সর্বৈব দাসত্বের যন্ত্রণায় মুখর হতে চেয়েছেন। সেই মুখরতায় নিজেই আতঙ্কিত হয়েছেন। অল্প সরকারী উচ্চপদস্থ চাকুরিয়ারা সেকালে যেখানে ছিল ভক্ত— তিনি সেখানে ছিলেন ভীত। অন্তেরা উপলব্ধ ছিলেন কি না বোঝা যায় না— তিনি সত্যটা বুঝতে পেরেছিলেন, বলতে চেয়েছিলেন। ভয়টাই ঠিক প্রমাণ করে তাঁর ব্যাখ্যায় লক্ষ্যভেদটা যথাযথ হতে চলেছে। আমি আগের একটা প্রবন্ধে বলেছি তিনি ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ অর্ধের এক সবথেকে বুঝদার অথচ অসহায় ডব্রলোক। তাঁর ভয়টা তাঁর চিন্তার সঙ্কটের প্রমাণ নয়— তাঁর চাকুরির সঙ্কটের নিদর্শন।

পরাজীনতার যন্ত্রণা কত ভীত, কত ভীত ছিল এ বিষয়ে তাঁর অসহায়তা-বোধ, তাঁর ঘর্মস্পর্শী বিবরণ রেখে গেছেন শ্রীশচন্দ্র মহুর্দার। শ্রীশবাবু পলাশীর

বুদ্ধকেও থেকে কিছু গোলাগুলি সংগ্রহ করে এনেছিলেন, লাক্ষাবাগের অবশিষ্ট একমাত্র আমশাচের একটা ছোট কাঠের টুকরোও এনেছিলেন। শ্রীশবাবু বন্ধিমবাবুকে সেগুলি দেখাতে চেয়েছিলেন। বন্ধিমবাবু বলেছিলেন—‘দেখে আর করব কি ? কেবল কাঁদা বই তো নয়।’ এ সেই উপায়ান্তর বিহীন অসহায় ভদ্রলোকের অন্তরের ছবি। নবীন সেনের ‘পলাশীর যুদ্ধ’ কাব্যের আলোচনা-অন্তে বন্ধিম বলেছিলেন—‘বে বাঙালি হইয়া বাঙালির আন্তরিক রোদন না পড়িল তাহার বাঙালি জন্ম বুঝা।’ কাঁদার বিষয়টি তিনি ঠিকই ধরেছিলেন। তিনি যখন বলেন, ‘এই ছয়কোটি দেহ তোমার জন্ত পতন করিব—না পারি, এই দ্বাদশ কোটি চক্ষে তোমার জন্ত কাঁদিব’, তখন তিনি বাঙালির জন্ত যে চোখের জলের ব্যবস্থা করলেন, সেটাই বাঙালির ইতিহাসে, তথা এদেশের ইতিহাসে নতুন। ‘গোপীর দুঃখ, বিধাতা গোপীকে নারী করিয়াছেন কেন—আমাদের দুঃখ, বিধাতা আমাদের নারী করেন নাই কেন—তাহা হইলে এ মুখ দেখাইতে হইত না।’ এ লজ্জাও বাঙালির ইতিহাসে নতুন। অবশ্য, পরাধীনতার কালগণনাতেও তাঁর স্ববিরোধ আছে। যিনি আকবর শাসিত ভারতবর্ষকে ‘স্বাধীন’ বলে মানতেন তিনিই আবার বঙ্গের পরাধীনতার কাল গুনছেন বারোশ তিন সাল থেকে। এ ক্রটিও অবশ্য মারাত্মক বিবেচনা করি না—শিশেষ যখন দেখি একজন পয়লা সারির আধুনিক কবি, যিনি বামপন্থী মহলে যথাযোগ্য শ্রদ্ধার আসনে আসীন তিনি একথা বলেন যে মধ্যযুগে বাংলা গড়ের বিকাশ হয়নি বাঙালির পরাধীন ছিল বলে। [দ্রষ্টব্য—শ্রীঅরুণ মিত্র : বাংলা সাহিত্যের বিবর্তন ও আধুনিক কবিতা : শিলাদিত্য : ১৫-৩০ এপ্রিল ১৯৮৩ সংখ্যা।] কিন্তু সে যাই হোক, পরাধীনতার জালা-গরুণাকে তিনি স্বদেশবাসীর হৃদয়ে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলেন—এবং এটাও ঠিক অবগত ছিলেন যে, তাঁর এ প্রয়াস ইংরেজরা অনবহিত ছিল না। তাঁর ডিমোশন এ বিষয়ে একটা প্রমাণ।

স্ত্রিম

স্ববিরোধের মাঝখানে দাঁড়িয়েও ‘আনন্দমঠ’-এর আগে পর্যন্ত বন্ধিম বা বললেন সেগুলিকে যোদ্ধা কথায় সংক্ষিপ্ত করে আনলে দাঁড়ায় এই :

(ক) ইংরেজ শাসনে দেশের মঙ্গল হয়নি। একাধিক কারণ দেখিয়ে

একাধিকবার তিনি একথা বলেছেন। ইংরেজের আনা শিকার বন্ধল হয়েছে বটে।

(খ) ইংরেজ শাসন দেশের জমিদার শ্রেণীর স্রষ্টা— এই জমিদার শ্রেণী শোষক ও শীড়ক।

(গ) ইংরেজরা সাম্রাজ্য রচনার ও রক্ষার ব্যয়ভার ভারতীয় প্রজার পকেট কেটে ও ট্যাক কেটে সংগ্রহ করে।

(ঘ) ইংরেজের ভারতীয় বিচারশালা বেজালয়।

আর 'আনন্দমঠ'-এ তিনি যা বললেন তার মোড়কের অর্থ যাই হোক তার ভিতরের অর্থটি কিছুকালের মধ্যেই বিস্ফোরক হয়ে উঠল। সে অর্থটি এই যে, ইংরেজের সঙ্গে যুদ্ধ করতে গেলে একটা শত্রু সুগঠিত দল দরকার, সেই দলের সদস্যদের গৃহ-জীবন পরিহার করতে হবে, দলটি সামরিক শৃঙ্খলায় পোক্ত হবে, মধ্যবিত্ত পরিবারে দলটির মিলিটাণ্ট সিম্পাথাইজাররা ছড়িয়ে থাকবে, অস্ত্রলুঠ করতে হবে, অর্থও লুঠ করতে হবে, অর্থ ও অস্ত্র একসঙ্গে পেলে অস্ত্রকে অগ্রাধিকার দিতে হবে, দলের নিয়মকানুন অত্যন্ত কঠিন হবে, বন্দেমাতরম্ হবে দলের মূল মন্ত্র, দেশমাতৃকার মুক্তির যুদ্ধে এই মন্ত্র সহায় হবে। বঙ্কিমচন্দ্র এই সমস্ত কথা এবং পরিকল্পনা ইংরাজিতে লেখেন নি— লিখেছিলেন সবজনবোধ্য বাংলায়। 'সামা' প্রবন্ধের বিজ্ঞাপনেও তিনি যেমন বলেছিলেন, এই সব ভাবনা চিন্তা প্রকাশের কালে তিনি তেমনই ভেবেছিলেন যে, বাঙালি জনসাধারণের মধ্যে এই সব বোধ ছড়িয়ে দিতে হবে। আমরা কেন একথা ভুলে যাই যে, বঙ্কিমচন্দ্রের স্রষ্ট মন্ত্র 'বন্দেমাতরম্' বিংশ শতাব্দীর প্রথম দশকে ইংরেজ সরকারের আদেশে নিষিদ্ধ বাক্য বলে দণ্ডিত হয়েছে? বন্দেমাতরম্ যে শাসকশ্রেণীর কাছে আতঙ্কের বস্তু হয়ে উঠেছিল, তার মূলে ছিল শত্রুটির অস্ত্রসঙ্গে ধৃত 'আনন্দমঠের' সন্তান দলের গেরিলাবাহিনীর অসমসাহসিক কার্যকলাপ। সন্তানদলের কার্যক্রমের যে পরিচয় পাওয়া যায়, তারই রূপায়ণ দেখতে পাওয়া বাবে বিংশ শতাব্দীর প্রথম তিন দশকের অগ্নিযুদ্ধের বিপ্লবী অথবা শত্রু জাতীয়তাবাদী দলের কার্যকলাপে। একথা ঠিক যে, গ্রন্থটির বিজ্ঞাপনে এবং ইতস্তত অপ্রাসঙ্গিক 'মুসলমান' ও 'নেড়ে' প্রসঙ্গের অবতারণায় বঙ্কিমচন্দ্র এক বিসদৃশ মনোভাবের পরিচয় দিয়েছেন। এগুলি সবই সেই অসহায় ভবলোকটির ব্যক্তিগত নিরাপত্তা স্বাক্ষানের চেষ্টা। নইলে একটা প্রশ্ন আমরা করতেই পারি যে, ইংরেজ এসে এদেশকে অরাজকতার হাত থেকে উদ্ধার করেছে, গ্রন্থের কাহিনীর সঙ্গে বিজ্ঞাপনে ধৃত এই বাক্যটির কোনো

যোগই বন্ধন নেই, তবে কি তিনি বুঝতে পেরেছিলেন যে, এই গ্রামে বা রইল তা একটি টাইম বন্ডের মতো, বখালময়ে তার বিস্তারিত অনিবার্য। তাঁর কাজ ছিল শুধু বোমাটিকে রক্ষা করা। ইংরেজ এসে এদেশকে অরাজকতার হাত থেকে উদ্ধার করেছে— এই উক্তিটি আসলে একটি মোড়ক। বর্তমান লেখক কম্যুনিষ্ট পার্টির বেআইনী যুগে স্টেটসম্যান পত্রিকার কাগজের মোড়কে নিষিদ্ধ হ্যাণ্ডবিল বহন করতেন। পুলিশের চোখে ধুলো দেবার এইটাই ছিল সহজ রাস্তা। বক্তৃতাগুলোর ‘আনন্দমঠ’-এর বিজ্ঞাপনের ওই মন্তব্য কতকটা ইংরেজ সরকারের চোখে ধুলি নিক্ষেপের সেই জাতীয় প্রয়াস। তিনি যে বন্দেমাतरম্ গানটি রচনাকালে কোনো পার্শ্ববর্তীকে বলেছিলেন যে, বেঁচে থাকলে তাঁরা বুঝতে পারবেন কী বস্তু তিনি দিয়ে গেলেন, তা থেকে বোঝা যায় যে, গানটির রচনাকালেই ‘আনন্দমঠ’র দেশভক্ত গেরিলাবাহিনীর পরিকল্পনা তাঁর মাথায় ছিল।

চার

কিন্তু তাহলে এই ভদ্রলোকটি তাঁর জীবনের প্রান্তরীমায় এসে যত রাজার তাৎপর্যহীন ব্যাপার নিয়ে যেতে উঠলেন কেন ? তিনি কেন বুঝতে পারলেন শোভাবাজার শ্রদ্ধাবাড়ি উপলক্ষ্যে হেষ্টিং সাহেবের মতো ফোকোটিয়া ইনটেলেক্চুয়ালের সঙ্গে বৃথা তর্কে যেতে উঠলে বক্তৃতির মতো ক্রোধার মনোবাক শুধু অকারণ সময় ব্যয় করতে হয়। তিনি তাঁর দীর্ঘ পত্রালাপে কী বোঝাতে চাইলেন— গণ্ডাদের বিকিয়ে যায় এমন সব সাহেব ইণ্ডোলজিস্টদের ভ্রাস্কর ভারতবিচারের মূর্ততা ? তার থেকে কি ‘সাম্য’ লেখকের পক্ষে অনেক বেশি সমীচীন ছিল না গ্রামবাংলার ইংরেজ ছত্রছায়ায় সুরক্ষিত বাঙালি জমিদারদের প্রজাপীড়নের যুগোপলব্ধি আরো খুলে দেওয়া ? ‘মা যাহা হইয়াছেন’ তার বখার্ব রূপকার হতে তার ইচ্ছে করল না ? ‘আনন্দমঠ’র স্রষ্টার মনে পড়ল না দেশের জন্ত জীবন উৎসর্গ করবার পালা তাঁর বই পড়েই শুরু হয়ে যাবে ? কেন ভুলে গেলেন তিনি, দেশবাতৃকার দুর্দশামোচনের জন্ত সংগ্রাম গৌরবারিত হবে মধ্যাক্ষিত শ্রেণীর যে অংশের হাতে সে অংশের তিনিই স্রষ্টা ? তাঁর মনে হল না, তিনি এখনই ব্যক্তি ধার বই স্টেজে তুলতে গেলে সরকারি অহুমতি নিয়ে মহা বজাট বেধে যাবে ?

অথচ এ কথাও তো অস্বীকার করার নয় যে ইংরেজের কলোনিয়ালিস্টিক

রক্তে যে-পঙ্কনা তারই মাঝখানে ঠাড়িয়েও তিনি পুরোদস্তুর বুর্জোয়া মধ্যবিত্তের
 স্বপ্নে ভরপুর। একথা তিনি সম্পূর্ণ না হলেও বৃহত্তর অংশে বুঝছিলেন যে,
 সমাজ-বিস্তারের আবেগ ভবিষ্যৎমুখী না হলে তা বুঝা। তিনি অতীতের সঙ্গে
 গাঁটছড়াটি ছিঁড়ে ফেলতে চেয়েও পিছিয়ে গেলেন— এটা তাঁরই বুদ্ধিবাদী
 মননে দীক্ষিত উত্তরপুরুষদের স্ফোভ। ধনবান ভূস্বামীদের হাত থেকে সামাজিক
 নেতৃত্ব মধ্যবিত্ত শ্রেণীর হাতে আসুক— এটা ষাঁর সারাজীবনের অভিপ্রায়, যিনি
 ধনবাদের অস্বাক্ষরী আত্মীয় বিজ্ঞানচর্চাকে বারবার স্বাগতম জানিয়েছেন—
 তিনি তো ভারতীয় সমাজে ইতিহাসের কার্যকারণে যত অসম্পূর্ণই হোক
 নবোদিত বুর্জোয়া ভাষনারই প্রতিনিধি। তিনি তো গুরুবাদ মানতেন না,
 মালা জপ করেননি, শশধর তর্কচূড়ামণির হিন্দুধর্মের অদ্ভুত বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যাকে
 বুজুককি বলেই গণনা করেছেন। তবে তিনি কেন সন্ন্যাসীদের মধ্যযুগীয়
 আলৌকিকতার প্রশংসা আগ্রহী হতেন? জট পাকানো মানুষ সন্দেহ নেই—
 তবে তার মধ্য থেকেও বোঝা যায়, অতীত আঁকড়ে ধরা ফিউডালবাদের সঙ্গে
 তিনি কোনো সম্পর্ক গড়তে চাননি। নতুন সমাজ গঠনের দিকেই তাঁর নজর।
 বিনয়কৃষ্ণ দেবকে লিখিত চিঠিতে তিনি স্পষ্ট জানিয়েছিলেন—ধর্মশাস্ত্রে যা
 আছে সেটাই হিন্দু ধর্ম নয়। তিনি যে হিন্দু ধর্মের কথা বলেছেন (‘যে হিন্দু
 ধর্ম আমি গ্রহণ করি’) তা তাঁর মতাদর্শ অনুসারে মনুষ্যত্বের সমার্থক। সে
 মনুষ্যত্বের শেষকথা দেশপ্রীতি।

পাঁচ

আহার্য প্রস্তুত। প্রিয়তমা কত্না ‘বাবা’ ‘বাবা’ বলে ডাকছেন। তিনি
 লাড়া দিচ্ছেন না। গড়গড়ার নল মুখে দিয়ে কত্নাকণ্ঠে ‘বাবা’ ডাকের প্রবণত্ব
 অহুভব করছেন। পাশের বাড়ির ছোট্ট মেয়েটির হাসিমুখখানি দেখার জন্য
 সমাগত বুদ্ধিজীবীদের কাছ থেকে কয়েক মুহূর্তের ছুটি নিচ্ছেন। তুমুল সাহিত্য
 সংস্কৃতি আজ্জার মাঝখানে সাড়ে নটা বাজলেই গ্রীষ্ম নির্দেশবার্তা দ্বারপ্রান্তে
 হাজির— বাস্— সেদিনের মতো আজ্জার সমাপ্তি। দীনবন্ধুর মৃত্যুর পরে তাঁর
 পরিবারকে ব্রলিখিত দীনবন্ধু জীবনীর গ্রন্থস্বত্ব অর্পণ— দীনবন্ধুর বালিকা
 কত্নাকে বুকে জড়িয়ে ধরে কান্না— এ এক অল্প বক্সিমচন্দ্র। ‘এ জীবন লইয়া কী
 করিতে হয়’, এই প্রশ্নে সত্যত চকল, চিরতর্কিক বক্সিময়ানসের অন্তরালে এ এক
 স্নেহ বিবধিত বক্সিমচন্দ্র। এ প্রবন্ধ তার পরিমাপের জায়গা নয়।

ঔপন্যাসিক বঙ্কিমচন্দ্রের পশ্চাদপসরণ

ঔপন্যাসিক বঙ্কিমচন্দ্রের প্রধান উৎকর্ষার বিষয় ছিল চরিত্রপাত্রের পূরুষার্থ-সংকট। একদা যে লেখক পূর্ণ মনুষ্যত্বের দুর্ব্যাখ্যেয় সংজ্ঞার্থ খুঁজতে গিয়ে গ্যোটেকে^১ আদর্শ বলে ধরেছিলেন সে লেখক যে ভারতীয় ঔপনিবেশিক ষণ্ডিত জীবন-চর্চায় ব্যক্তির নানা উদ্ভ্রান্ততা সত্ত্বেও তার ট্রাজিক মহিমাকে তুলে ধরার চেষ্টা করবেন এটা স্বাভাবিক। দেশকালের প্রতিঘাতে ও তাঁর প্রতিভার সীমাবদ্ধতার জন্ত সে চেষ্টা এমন কি মেঘনাদ বধের রাবণের ডাইমেনশনও পেল না। এই প্রয়াস ও ব্যর্থতার স্বরূপ বিশ্লেষণ বর্তমান নিবন্ধের লক্ষ্য। এই প্রয়াসের মূল প্রেরণায় বাঙালি মধ্যবিত্তের সন্তোষাত আত্মসম্মিতের টান। এই ব্যর্থতার শিকড় রয়েছে সেই মধ্যবিত্তেরই পায়ের নিচের ফাটলধরা মৃত্তিকার অসংলগ্নতায়। এই প্রসঙ্গে প্রথম আলোচ্য তাঁর ইতিহাসদীপিত উপন্যাসগুলি— সেখানে বর্তমান লেখক মনে করেন তাঁর উৎকর্ষার সমধিক শিল্পময় প্রকাশ। দ্বিতীয় আলোচ্য তার পারিবারিক উপন্যাসগুলি— যেখানে তাঁর পশ্চাদপসরণ সব থেকে প্রকট। তৃতীয় আলোচ্য তাঁর সমুদয় উপন্যাসের নারী চরিত্র— যা তাঁর সবল ও দুর্বল উপন্যাসগুলিকে সমানভাবে যেকদণ্ডী রেখেছে।

দুই

বঙ্কিমচন্দ্রের ইতিহাসদীপিত উপন্যাসগুলি নূতনতর নানা কারণে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে। আমরা এখন বুঝতে পারছি ইতিহাসদীপিত উপন্যাসগুলিই ছিল তাঁর 'Forte'। তিনি 'রাজমোহনস্ ওয়াইক' ইংরাজিতে লিখে যাত্রারম্ভ করেছেন বটে, কিন্তু 'দুর্গেশনন্দিনী'তেই তাঁর প্রতিষ্ঠার সূত্রপাত। যাত্রা শেষও করেছেন জরী উপন্যাসে— সে তিনটি উপন্যাসও ইতিহাসদীপিত। উপন্যাস লেখা ধামিয়ে দেবার বহু পরে সৃষ্টিকর্মে আরেকবার যাত্রা তিনি হাত

১. মনুজি কি : বঙ্কিমচন্দ্র : বঙ্গদর্শন। ১২৮৪

দিয়েছেন—‘রাজসিংহ’ উপত্যাসের সংস্কারের নামে পুনঃস্থিতি। তাঁর সামাজিক-পারিবারিক উপত্যাস তাঁর সমগ্র ঔপত্যাসিক জীবনের মাঝখানের একটি অধ্যায়। সমসাময়িক সমাজ বা পারিবারিক জীবন আকর্ষণ করেছে তাঁর চিন্তাকে, জীবনভাবনাকে— কিন্তু তাঁর কল্পনার মুক্তি ঘটেছে তাঁর ইতিহাস-দীপিত উপত্যাসে। ‘রাজমোহনস্ ওয়াইফ’ উপত্যাসে ব্যবহৃত সামাজিক বাস্তব উপাদানে বৃহত্তর কল্পনার অবকাশ নেই। সেটা ‘হর্গেশনন্দিনী’র প্রশস্ত প্রান্তরে আছে। ‘কপালকুণ্ডলা’র অভিনব পরিকল্পনায় সে স্বাধীনতাভোগ সহজ। অর্থাৎ বাস্তবের দৈন্ত থেকেই বক্ষিমচন্দ্র তড়িত হয়েছেন ঐতিহাসিক রোমান্সের রঙিন রাজপথে এরূপ অলুয়ান মূলত নিতুল, যদিও বাপারটার পিছনে একটা প্যারাদক্স আছে।

ইতিহাস তখন বাঙালি মধ্যবিত্তের কাছে সবে সত্য হয়ে উঠেছে। আঠারোশ সাতারের ঘটনা আধুনিক মধ্যবিত্ত বাঙালির জীবনে প্রথম প্রধান ঐতিহাসিক ঘটনা। সতীদাহ-রোধ, বিধবাবিবাহ এগুলি আলোড়ন সৃষ্টি করেছে সমাজে—সে সমাজও বাঙালির কাছে নতুন। সমাজও নতুন, ইতিহাসও নতুন—তবু এ দুয়ের মধ্যে ঔপত্যাসিক বক্ষিমের কাছে অগ্রাধিকার পেয়েছে ইতিহাস। তার কারণ ব্যক্তি— বক্ষিমের কল্পনার ব্যক্তি— সামাজিক মানুষ হয়ে স্বচ্ছন্দ হতে পারত না। ইতিহাসদীপিত প্রান্তরে বক্ষিমের কল্পনার ব্যক্তি নিজের নিগূঢ় নিয়তির মুখোমুখি হতে পারতো খোলাখুলি। ঊনবিংশ শতকীয় বক্ষিমীসমাজের নানা প্রশ্ন তাকে আড়ষ্ট করে ফেলার সুযোগ দেখানে পেত না। ঊনবিংশ শতকীয় পজিটিভিস্ট ও ডিটারমিনিষ্টিক বিশ্ববীক্ষার কারণে, ব্যক্তি ও সমাজের যে দ্বৈত মাথা চাড়া দিয়েছিল বক্ষিম সে সম্পর্কে অবহিত ছিলেন— তাঁর মোটা সংখ্যার প্রবন্ধগুলি তার প্রমাণ। কিন্তু বক্ষিম তাঁর সামাজিক উপত্যাসে সে অবধানতা কার্যকর করতে পারেননি। তাঁর সমুদয় ভ্রমলোক নায়ক চরিত্র এ কথার প্রমাণ। তাঁর প্রথম উপত্যাস ‘হর্গেশনন্দিনী’তেই এ বিষয়টি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এই উপত্যাসের নায়ক জগৎসিংহ ইতিহাসের ঘেরাটোপের মধ্যে থেকেও একটি নূতন প্রকৃতির সৃচক হয়ে উঠেছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। জগৎসিংহ এবং আয়েষার প্রেমের ঘটনার ভিতরই আয়ত্না বক্ষিমের মানসিক স্বাধীনতার প্রথম রূপটি দেখতে পেলাম। কারাগারে জগৎসিংহ এবং আয়েষার সাক্ষাৎকারের ঘটনাটি মোটেই ঐতিহাসিক ঘটনা নয়, বরঞ্চ বলা যেতে পারে আয়েষার দিক থেকে প্রেমাত্মভূতির অনিবার্য বিকোষণে তা হয়ে উঠেছে অনেকখানি আধুনিক। এই উপত্যাসের দুটি চরিত্র

বিশেষভাবে লক্ষ্যীয়— বীরেন্দ্রসিংহ ও আয়েষা। বীরেন্দ্রসিংহ ফিউডাল আত্মাভিমানের একটি মন্থমেটীয় প্রতীক। তার পতনও ঘটেছে মন্থমেটীয় মহিমায়। কিন্তু আয়েষা ফিউডাল কাঠামোর মধ্যে থেকেও তার ব্যক্তি-স্বাতন্ত্র্যকে শুধু যে প্রতিকূল পরিস্থিতির মধ্যে দাঁড়িয়ে স্পষ্ট করেছে তাই নয়, জীবনমৃত্যুর সঙ্কট মুহূর্তে দাঁড়িয়ে আয়েষা ধীশক্তির সাহায্যে জীবনের প্রতি পক্ষপাত জানিয়ে তার আধুনিকতাকে স্পষ্ট করেছে। আয়েষা যে যুগের মেয়ে সে যুগে এমন ধরনের আধুনিক ধীশক্তি সম্ভব ছিল কি না এ প্রশ্ন উঠতে পারে। কিন্তু যে necessary anachronism বা আবৃত্তিক কালানৌচিত্য এ জাতীয় মহাকাব্য বা উপন্যাসের প্রয়োজনীয় উপাদান বঙ্কিমচন্দ্র তার সদ্যবহার করেছেন।

‘কপালকুণ্ডলা’ উপন্যাসের লুৎফ-উরিসা এবং মেহের-উরিসা সাক্ষাৎকারের পরিচ্ছেদটি বঙ্কিমচন্দ্রের এই জাতীয় আবৃত্তিক কালানৌচিত্যের আরেকটি নিদর্শন। এই দুই নারী সম্পূর্ণরূপে free will বা স্বাধীন ইচ্ছার ধারক। যদিও লুৎফ-উরিসা একথা বলেছে যে, দিল্লীর জাহাঙ্গীর বাদশাহ, আমীর ওমরাহো থাকতে সপ্তগ্রামবাসী দরিদ্র ব্রাহ্মণ নবকুমারের জন্ত আকুল হওয়া তার ললাট লিখন—তথাপি সে ললাট লিখনের চেয়েও তার মধ্যে বেশি প্রাধান্য পেয়েছে সিদ্ধান্তকে কার্যে রূপায়িত করে তোলার জন্ত সক্রিয় ভূমিকা। লুৎফ-উরিসা এবং মেহের-উরিসা দুজনেই বুদ্ধি এবং মননের সাহায্যে নিজ নিজ আবেগগত অমীমাংসার হাত থেকে উদ্ধার পেতে চেয়েছে। এই ধরনের চরিত্রকল্পনা ঊনবিংশ শতকীয় বাঙালি মধ্যবিত্ত জীবনের ক্রমে সম্ভব ছিল না। এ কারণেই বঙ্কিমচন্দ্রকে নারীর সক্রিয় ভূমিকা রূপায়ণের জন্ত ইতিহাস থেকে কালঞ্চও বেছে নিতে হয়েছে। লবঙ্গলতার পক্ষে লুৎফ-উরিসার মতো ব্যবহার সম্ভব ছিল না, ইন্দিরার পক্ষেও নয়। তার কারণ ওইসব নারীচরিত্রগুলি তাদের আকাঙ্ক্ষা ও আবেগের দ্বারা প্রজলন্ত হয়ে উঠতে পারে নি। যারা পেয়েছিল রোহিণী ও কুন্দনন্দিনী, বঙ্কিমচন্দ্র তাদের দুজনকেই শেষ পর্যন্ত ব্যক্তিক ভবিতবোর বলি রূপে নির্দিষ্ট করে দিলেন। সামাজিক ভবিতব্য বাপারটি সেখানে মুখ্য হতে পারল না।

বঙ্কিমচন্দ্রের ইতিহাসদীপিত উপন্যাসগুলির মধ্যে এই প্রসঙ্গে আর একটি চরিত্রের কথা বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। সে হল মবারক। ‘রাজসিংহ’ উপন্যাসের প্রথম সংস্করণে মবারক সে গুরুত্ব পায়নি— সে গুরুত্ব চরিত্রটি পেয়েছে উপন্যাসটির চতুর্থ সংস্করণে। মবারক চরিত্রটির মধ্যে যে death

wish প্রবল, তা চতুর্থ সংস্করণের ফল। এই death wish মবারককে দিয়েছে এক নতুন মাত্রা। তার দরিয়া ভাগ, জেবউল্লিয়ার সঙ্গে প্রেম, প্রেমের বিষময় পরিণাম, অথচ বিষকে অমৃতজ্ঞান—এ সবই বক্ষিমীজগতের সাধারণী। কিন্তু যে আবৃত্তিক কালানৌচিত্য (necessary anachronism) চরিত্রটিকে আধুনিক দীপ্তি দিয়েছে তা হল চরিত্রটির death wish, এবং এর মূলে মবারক জেবউল্লিয়ার প্রেম। সে প্রেম যেমন হোক, সে প্রেমের পরিণতি যে বিবাহ, তা এই দুই নরনারীর সমুদায় ব্যাপারটিকে মধ্যযুগীয় কাঠামোর নিরুদ্ধে বিদ্রোহের প্রতীক করে তোলে। একটি বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করি—শিতার অভিভাবক অধীকার করে কত বিবাহের সিদ্ধান্ত ও দায়িত্ব গ্রহণ করল এবং তা কার্যকর করল, বক্ষিমী উপন্যাসে এ ঘটনা এই প্রথম। মবারকের দিক থেকেও বিষয়টির গুরুত্ব অস্বাভাবিক। সে বাদশাহের অধীনস্থ কর্মচারী। কিন্তু তার স্বাধীন বিবাহ তার জীবনে মানসিক বিভ্রম্নাবোধকে তীব্র করে তুলল। এই বিবাহের উত্তোগ পর্বে সে উপলব্ধি করেছে সে তার সঠিক কর্মময় ভূমিকা থেকে বিচ্ছিন্ন। পুরুষ তার কর্মিক দায়িত্ব সম্বন্ধে ব্যক্তিগত সচেতনতায় চঞ্চল ও উদ্বিগ্ন—এটা একটা আধুনিক দায়িত্ববোধ। বক্ষিম নিজে সচেতনভাবে যে শ্রেণীর প্রতিনিধি ছিলেন এটা সেই শ্রেণীর দায়িত্ববোধ। সুতরাং মবারক যখন দেখল তার প্রেম-মীমাংসা তার জীবনমীমাংসায় রূপান্তরিত হল না, তখনই তার বিবাহ বহন করে এনেছে বিষাদ! এবং এই বিষাদ ‘রজনী’ উপন্যাসের অমরনাথের বিষাদের বিপরীত। অমরনাথের উনবিংশ শতকীয় অধ্যয়নলব্ধ আধুনিকতার ফলে তার বিষাদ এক প্রকার বিষাদদর্শন। অমরনাথ তার এই বিষাদের সঠিক কারণ নির্দেশে সক্ষম হয় নি। তবুও আমরা বুঝতে পারি যে, লবঙ্গলতা ঘটনার আঘাতেই তার নৈরাশ্র ক্রমশ পরিণত হয়েছে ঐদাসীন্তে ও সংসার বৈরাগ্যে। শেষ পর্যন্ত অমরনাথ সংসার ত্যাগ করেছে। কিন্তু সে সংসার ত্যাগ গোবিন্দলালের সন্ন্যাসগ্রহণের মতো জৈনবিশ্বাসের ফল নয়। মবারকের বিষাদ কোনো নৈরাশ্র থেকে আসে নি, ব্যক্তিগত আকাঙ্ক্ষা-জনিত নিগূঢ় অন্ধতাবোধ বা অচরিতার্থতা থেকেও তার সে বিষাদবোধ আসে নি। জেবউল্লিসাকে বিবাহ করার সিদ্ধান্তে সাধারণ বিচারে তার ব্যক্তিগত জয়ই সূচিত হয়েছে। কিন্তু তার সেই ব্যক্তিগত রাগরক্তিম স্বপ্নের সকল পরিণতির মুহূর্তেই তার বিষাদ ঘন হয়ে উঠেছে! সে একথা ভুলতে পারেনি যে, সে মনসবন্দার। মুঘল রাজপুত্রের যুদ্ধে তার বখার্ব ভূমিকা ছিল রণাঙ্গনে সে সেই ভূমিকা পালন করতে পারে নি। বিরহের

বৃত্তিক দংশন অপেক্ষা কর্মী-পুরুষের এই অচরিতার্থতার যত্না কব তীব্র নয়। এইজন্য সে বারবার রাজপুত পক্ষকে এ প্রার্থনা জানিয়েছে যে, তাকে তোপের মুখে রেখে উড়িয়ে দেওয়া হোক। এই মৃত্যুবাসনাই মবারকের অবচেতনের কালো ছায়া দ্বারা পুষ্ট হয়েছে। সে কালো ছায়া দরিয়। তার ব্যক্তিগত জীবনের পানপাত্রটি যখন পূর্ণ হয়ে উঠেছে ঠিক তখনই তার কর্মী জীবনের অকৃতার্থতা এবং দরিয়। সংক্রান্ত পাপবোধ একত্রে সেই পানপাত্রের পূর্ণতাটি খণ্ডিত করেছে। সেখানে যে ছায়াটি ভেসে উঠেছে তা মৃত্যুরূপিণী দরিয়।র ছায়া।

এর পূর্বে লিখিত ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের প্রতাপও এক মৃত্যু ইচ্ছার দ্বারা অধিকৃত ছিল। তা শুধু রোমান্টিক মৃত্যুবাসনা নয়। এই সমাজ আমাদের বা আমাদের বাঁচতে দেয় না—এ জাতীয় একটা বোধ প্রত্যেকে অথবা পরোক্ষে প্রতাপের মৃত্যু ইচ্ছার মধ্যে কাজ করেছে। রমানন্দস্বামী প্রতি তার শেষ দৃষ্ট ভাষণ এ প্রসঙ্গে স্মরণীয়। সে দৃষ্ট ভাষণের মূলকথা—সর্বপ্রকার সামাজিক-নৈতিক প্রতিবন্ধকতাকে অস্বীকার। ‘কি বুঝিবে, তুমি সন্ন্যাসী’—এই বাক্যে কমা চিহ্নটি লক্ষণীয়। কমা চিহ্নটি এভাবে থাকার ফলে ‘সন্ন্যাসী’ আর সম্বোধনবাচক শব্দ নয়। শব্দটি বাক্যাত্মক অভিধায় রূপান্তরিত হয়েছে। মবারকের মৃত্যু-ইচ্ছা ও প্রতাপের মৃত্যু-ইচ্ছার মধ্যে মিল অমিলটাও এই স্বত্রে অসুধাবনযোগ্য। মবারক ও প্রতাপের মৃত্যু-ইচ্ছার উৎস রয়েছে তাদের প্রেমে। প্রেম তাদের জীবনে যে গুণগত ও মাত্রাগত পরিবর্তন নিয়ে এল সেটাই দেখা দিল তাদের নিয়তিরূপে। মিল এইটুকু। অমিলটাই বেশী। প্রতাপের নৈতিক সচেতনতা এক মাত্রার ব্যাপার, মবারকের ভূমিকাসচেতনতা আর এক মাত্রার ব্যাপার। মবারক জেনেছিল জীবন বড় সুন্দর—কিন্তু জীবনের খাতায় যে অঙ্কগুলি সে বসিয়েছে তাদের যোগফল যে এড়াতে পারে না—মরতে তাকে হবেই (ইয়া আল্লা, আমাকে মরিতেই হইবে)। প্রতাপ জেনেছিল এখানে বাঁচার কোনো মানে হয় না। বেঁচে থেকে সে কোনো সমস্যারই সমাধান করতে পারবে না, উপরন্তু সকলের জটিলতাই আরো বাড়িয়ে তুলবে। প্রতাপ যে প্রেমবোধে তাড়িত তা বস্তিমের অগ্র নায়কের মধ্যে নেই। প্রেমমোহ আর রূপতৃষ্ণা একই প্রবৃত্তির দুই পিঠ—একথা প্রতাপের প্রেম সম্বন্ধে ষাটে না। সৌন্দর্যবোধ থেকে জন্মায় প্রেম, প্রেম থেকে জন্মায় প্রেমের পাত্রের জন্ত আত্মবিসর্জনের আকাঙ্ক্ষা। একথা বস্তিমের সকল প্রেমেরই গূঢ়কথা—এমন কি দেশপ্রেমেরও। তাই প্রতাপ মৃত্যু শিয়রে রেখে রমানন্দস্বামীকে বলে

গিয়েছিল—‘আমার ভালবাসার নাম জীবনবিসর্জনের আকাঙ্ক্ষা।’ প্রতাপের মতো স্পন্দিত রয়েছে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের দীপ্তি। অথচ তা অমূলতর নয়। মীরকাসেমের পক্ষে সে ইংরাজের বিরুদ্ধে যুদ্ধ করেছে, তার কারণ প্রতাপের ব্যক্তিজীবনের নিজস্ব উপলব্ধিতে নিহিত।

লক্ষণীয় বন্ধিমেয় ইতিহাসদীপিত উপভ্রাসগুলিতে কখনো কখনো অতি শক্তিশালী সাবপ্লট ব্যবহৃত হয়েছে। ‘চন্দ্রশেখর’ ও ‘রাজসিংহ’ চতুর্থ সংস্করণ উপভ্রাসের সাবপ্লট একত্রে উল্লেখযোগ্য। এক হিসাবে ‘কপালকুণ্ডলা’র অতি ক্ষুদ্র মেহের-কাহিনী এবং যুগলিনীর মনোরমা-পশুপতি কাহিনীর বিষয়টিও এখানে ভাবা চলে। কাঠামো বিচারে এ সব সাবপ্লটের গুরুত্ব নির্ণয় সমালোচকেরা আগে করেছেন। ‘যুগলিনী’র মনোরমা চরিত্র সম্বন্ধে ড. শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের আলোকসম্পাতী মন্তব্য আমাদের স্মরণে আছে। কিন্তু এই সাবপ্লটগুলির আরেকটি বৈশিষ্ট্যের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করি। সাবপ্লটগুলির প্রধান চরিত্রপাত্র অনেককৈত্রে তারাই যারা বন্ধিমচন্দ্রের স্বাধীনতাস্বপ্নের প্রতিভূ! মনোরমা-মীরকাসেম-মবারক বা অজ্ঞার্থে মেহের অনেকাংশে জীবনের বাঁধা ছকের বাইরের মানুষ। তাদের প্যাটার্ন অফ থিংকিং বা এ্যাটিটিউড টুওয়ার্ডস লাইফ কেবল যে রোমান্টিক ব্যক্তি অভিপ্সার দ্বারা চিহ্নিত তাই নয়—ঊনবিংশ শতকীয় র‍্যাশনালিজমও তারা তাদের স্রষ্টার কাছ থেকে ধার পেয়েছে। সাবপ্লটের এইসব চরিত্রপাত্রেরা মধ্যবিত্তের তখনকার নবাজিত স্বাতন্ত্র্যবোধে—যার বিপরীতার্থক শব্দ পারতন্ত্র্য—চিহ্নিত। সুতরাং হেগেল কথিত necessary anachronism এখানেও লক্ষিত। অথচ চরিত্রগুলি সে যুগের historical peculiarity বা ঐতিহাসিক বিশিষ্টতা হারিয়ে ফেলে আধুনিক হয়ে যায় নি। তাহলেই তারা হ’ত অনাবশ্যক কালানৌচিত্রের নিদর্শন—সুতরাং কুশিল্ল। ‘কপালকুণ্ডলা’ উপভ্রাসের মাত্র এক পরিচ্ছেদগত মেহের-উম্মিসা বিলাহিত জীবনের মধ্যবর্তী থেকেই তার স্বতন্ত্র প্রেমের জগৎ দীর্ঘকাল গোপন করতে পারে নি। গোপন করে নি। মধ্যযুগীয় রোমান্সের পটভূমি থেকে বন্ধিম এ জাতীয় চরিত্র কল্পনা করেছেন বটে, কিন্তু মেহের-উম্মিসার প্রথম বুদ্ধিমত্তা, মানবচরিত্র সম্বন্ধে অন্তর্দৃষ্টি এবং সচেতন উচ্চাকাঙ্ক্ষা (‘সেলিম ভারতবর্ষের সিংহাসনে, আমি কোথায়?’) নারীর আধুনিক ব্যক্তিত্বের পূর্বগামিনী ছাড়া। ‘চন্দ্রশেখর’ উপভ্রাসে মীরকাসেম যখন বলেন, ‘যে রাজ্যে আমি রাজা নই, সে রাজ্যে আমার প্রয়োজন? ...আমি সেরাজউদ্দৌল্লা নহি—বা মীরজাকরও নহি’, তখন আমরা রাজনৈতিক ডামা-

ভোলের মাঝখানে দণ্ডায়মান এক স্বাধীনতামনস্ক ব্যক্তির কণ্ঠস্বর শুনে পাই। মীরকাসেমের পতন বাংলার ইতিহাসের ক্রান্তিলগ্নের একটা শোচনীয় ব্যাপার বলে বঙ্কিমের কাছে পরিগণিত হয়েছে। তখনো শাসনকর্তার বিচারদণ্ড নবাব নিজের হাতে ধরে রাখতে প্রয়াসী। অথচ আশ্চর্য, উপন্যাসে মীরকাসেমের স্রষ্টা মীরকাসেমকে যথাসম্ভব ধৃত্যচ্ছন্ন করে রাখতে চাইছেন। বর্তমান প্রবন্ধের পরবর্তী অঙ্কে সে বিষয়টি আলোচনা করা যাবে।

তিন

কেউ কেউ লক্ষ করেছেন, বঙ্কিমের পুরুষ চরিত্র অপেক্ষা তাঁর উপন্যাসের নারীরা অধিকতর সজীব ও গতিশীল। তাঁর ভদ্রলোক পুরুষ চরিত্রের আড়ষ্টতা তো সুবিদিত। কমলাকান্তের মতো কোনো চরিত্রকে তিনি যদি উপন্যাসে নায়ক হিসেবে ব্যবহার করতে পারতেন তাহলে তাঁর বিরুদ্ধে এ অভিযোগ অনেকটা খণ্ডিত হয়ে যেত। বঙ্কিমের সৃষ্ট সমস্ত চরিত্রমালায় কমলাকান্তই একমাত্র পুরোমাপের আধুনিক মাতৃম। তার চিন্তায়, আচরণে, সমাজ অননুমোদিত জীবনযাপনে— সর্বোপরি অস্তিত্বের যন্ত্রণায়, আত্মসম্মতির বেদনায় এমন চরিত্র বঙ্কিম উপন্যাসে ব্যবহার করতে পারলেন না এটা একটা বিস্ময়ের ব্যাপার। বঙ্কিমচন্দ্র কোনো উপন্যাস-তবে লিখে যাননি। অংশস্ত ‘আলালের ঘরের দুলাল’ ও মুখ্যত ইন্দ্রনাথের ‘কল্লতরু’ আলোচনাই তাঁর উপন্যাস বিষয়ে একমাত্র আলোচনা। তা থেকে এ কথা বোঝা মুশ্কিল যে তিনি উপন্যাস বিষয়ে কোনো সুনির্দিষ্ট তত্ত্বে আশ্রিত ছিলেন কিনা। ঐ আলোচনা থেকে শুধু একটা কথাই স্পষ্ট হয় যে তিনি উপন্যাসে বিষয়ীর স্বারাজ্যে বিশ্বাসী ছিলেন না, বিষয়ের স্বাধিকার মানতে রাজী ছিলেন— বিশ্বাস করতেন গণমাধ্যমের আধুনিক পারঙ্গমতায়। ‘কল্লতরু’^২ উপন্যাসটি আলোচনা-কালে বঙ্কিম একটি জরুরী বিষয়ের অবতারণা করেন— তা হল মনুষ্যচরিত্রের দ্বিপ্ৰাকৃতিকতা। এই দ্বিপ্ৰাকৃতিকতা সঘন্থে জ্ঞান ব্যতিরেকে উপন্যাস যে যৎসংসৃষ্ট হয় না সে বিষয়ে বঙ্কিমের অবধানতাও এই আলোচনায় স্পষ্ট। ঐকান্তিক চিত্র— যাকে পরবর্তী উপন্যাস সমালোচনায় ভাষায় naturalistic বলা তা মাত্র উৎকৃষ্ট হতে পারে— প্রথম শ্রেণীর সৃষ্টির সম্পূর্ণতা তাতে থাকবে না—এ জাতীয় একটি অভিমত বঙ্কিম পোষণ করতেন, এরূপ অজ্ঞানের কারণ

২. কল্লতরু—বঙ্গদর্শন। শৌৰ ১২৮১ : বঙ্গিম-রচনাবলী, সাহিত্যসংস্করণ। ৫৯৯ পৃষ্ঠা।

এ আলোচনায় আছে। ‘সম্পূর্ণ কাব্য’ বলতে বঙ্কিম এ আলোচনায় যে ইঙ্গিত দিয়েছেন তার মূলে রয়েছে জীবনের সমগ্রতা সম্বন্ধে লেখকের চেতনা। তিনি অবশ্য ‘সমগ্রতা’ (totality) শব্দটি ব্যবহার করেন নি। তিনি সে ক্ষেত্রে ব্যবহার করেছেন ‘মহদংশ’ শব্দটি। বিপ্রাকৃতিকতার বর্ণিত দীপ্তিতে বঙ্কিমের কমলাকান্ত চরিত্রের মধ্যে উক্ত মহদংশের শৈল্পিক রূপায়ণ যে সম্ভব ছিল তা বঙ্কিম নিজেও জানতেন।

কিন্তু তাহলে তাঁর নিজের উপজ্ঞানে কমলাকান্তপ্রতিম নায়কের উপবৃত্ত অবলোকটিভ কোরিলেটিভ রচনা করতে গেলে ইংরাজি-শিক্ষিত নাগরিক এলিটিজম-এর ক্রোড়ে লালিত বঙ্কিমচন্দ্রের পঞ্জিটিভ সমাজের স্বপ্ন প্রচণ্ড চ্যালেঞ্জের মুখোমুখি হ’ত এবং সে সংঘাতে স্রষ্টাকেই পৃষ্ঠ প্রদর্শন করতে হ’ত, যেমন বারে বারে হয়েছে। এখানে আমরা আবার ‘চন্দ্রশেখর’ উপজ্ঞানের মীরকাসেমের কথা তুলবো। ‘চন্দ্রশেখর’, ‘আনন্দমঠ’, ‘দেবী চৌধুরানী’ এই তিনটি উপজ্ঞাসই বাংলার ইতিহাসের প্রায় একই কালখণ্ড নিয়ে লেখা উপজ্ঞাস—তিনটি উপজ্ঞাসেরই শেষ কথা পথের কাজ পথে ফেলে রেখে ডাঙাঘর গোছানোর ভূমিকায় নায়ক নায়িকার প্রতাবর্তন। মীরকাসেমের প্রথম পদার্পণে যে দৃপ্ততা তা অচিরে হারিয়ে গেল হেষ্টিংসকে সার্টিফিকেট দিতে গিয়ে। মীরকাসেমের কামান নিনাদের প্রতিশ্রুতি তকি খাঁয়ের বৃকে ছুরি ফুটিয়ে শেষ হয়ে যায়। ভবানী পাঠকের শিষ্টা ঘর কাঁট দিতে চলে যায়। এই বোধহয় সিপাহী যুদ্ধোত্তর বেঙ্গল ডিস্টোরিয়ানের স্টেবিলিটি সাধনার সতর্ক প্রচেষ্টা— নাকি এ শুধু তাই নয়, এ বুঝি ব্রিটিশ আমলাতন্ত্রের নেটিভ কর্মচারীর সার্ভিসবুক সম্বন্ধে সম্ভব উবেগ।

এতৎসঙ্গেও একটা কথা এই তিনটি উপজ্ঞাস প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। যে কালখণ্ড এই তিনটি উপজ্ঞাসে ব্যবহৃত হয়েছে সেই কালখণ্ডের প্রধান লক্ষণ হ’ল অরাজকতা এবং অস্থিরতার মাঝখানে স্থিরাবস্থার সন্ধান। বঙ্কিমচন্দ্র প্রথম বাঙালি লেখক যিনি ইতিহাসকে ব্যবহার করেছেন একটি তাত্ত্বিক দৃষ্টিতে। তাঁর ইতিহাসবোধ তাঁর স্বদেশচেতনায় এল। এবং উটোটাও কম সত্য নয়। অর্থাৎ, তাঁর স্বদেশচেতনা তাঁর ইতিহাসজিজ্ঞাসার ফল। কথিত তিনটি উপজ্ঞাসে বঙ্কিমচন্দ্র দেখিয়েছেন যে, ইতিহাসের অস্তিমলয়ে ইংরেজ একটা বহিরাগত শক্তি হিসাবে দেখা দিয়েছে বটে, কিন্তু সমস্ত ইতিহাসটাই মীরজাফরী ইতিহাস নয়। হিন্দু মুসলমান নির্বিশেষে অতি অপরিণত রাজনৈতিক চেতনা নিয়ে কিন্তু সুপরিণত ক্রোধ নিয়ে বাঙালিরা নবাবগত

শক্তির সঙ্গে রশ্মিভেদে মোকাবেলা করতে চেয়েছে। যদিও সেই রশ্মিভেদেই একটি সংকট ছিল, তা হ'ল ইতিহাস বিরোধী পক্ষের অহুঙ্কে— তথাপি বঙ্কিমচন্দ্র এই তিনটি উপন্যাসেই যাদের বীরের মর্যাদা দিয়েছেন তারা হ'ল সত্যানন্দ, ভবানী পাঠক ও মীরকাসেম। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে এটাও দেখার বিষয় যে তাঁর উপন্যাসের প্রকৃত নায়কেরা কেউ এ জাতীয় বীরের মর্যাদা পায়নি। হয়তো এ ব্যাপারেও বঙ্কিমের নিজ যুগের ছায়া পড়েছে। তিনি যে যুগের মানুষ সে যুগে এ জাতীয় বীরেরা আর মুখ্য ভূমিকায় ছিল না— ছিল অদূরগত ইতিহাসের স্মৃতিমাত্র।

কিন্তু এ অভিযোগ থেকে কথঞ্চিৎ মুক্ত বঙ্কিমের নারী চরিত্রগুলি। বঙ্কিমের দুর্গাকল্পনাতে পরে অরবিন্দ 'ভবানী ভারতী' কল্পনা করেছেন। যে আর্কেটাইপ থেকে বঙ্কিমের এ কল্পনার স্ফূর্তি, তার প্রধান শক্তি গতিশক্তি বা ডাইনমিজম। 'কমলাকান্তের দপ্তর'-এর রচনাগুলি লিখিত হতে থাকে ১৮৭৫ সাল নাগাদ। এই সময়েই "আমার দুর্গোৎসব" রচনায় তিনিই আর্কেটাইপের দ্বারা আবিষ্ট হন। এই আর্কেটাইপ পরে তাঁর দেবী চৌধুরাণী কল্পনায়, শ্রী ও জয়ন্তী কল্পনায় যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করে। 'আনন্দমঠে'র কলাগী কল্পনাতেও এর ছায়া আছে বলে মনে করি। কিন্তু আমার এখানে বলার কথা এই যে, ঐ আর্কেটাইপ ছায়া ফেলুক বা না ফেলুক— বঙ্কিমের সমস্ত নায়িকা-ব্যক্তিত্বে একটা ছকায় পঞ্জায় ছুটন্তুভাব আছে। ব্যতিক্রম মাত্র দুজন— লবঙ্গলতা ও ভ্রমর। এর মধ্যে লবঙ্গলতা কল্পনায় ঐ আর্কেটাইপ-এর পূর্বগামী ছায়া অস্পষ্ট হলেও দুর্বল্য নয়। লবঙ্গলতা চরিত্রটি অহুধাবনের পূর্বে বঙ্কিমচন্দ্রের নায়িকাসমাজের সাধারণ বৈশিষ্ট্যগুলির দিকে একবার দৃষ্টিপাত দরকার। প্রথম লক্ষণ— একথা কেউ কেউ লক্ষ করেছেন, রাধারাণী ছাড়া বঙ্কিমের কোনো নায়িকার নাম হিন্দু দেবলোক থেকে সংগৃহীত নয়। কিয়দংশে মাত্র তা ভাববাচক (শান্তি, কল্যাণী)। প্রধানাংশে তা প্রকৃতিবাচক। লতা, ফুল, ফলের আনুষঙ্গিক, নদী, নক্ষত্র—প্রকৃতির এই সব নানা প্রসঙ্গে তাঁর নামমালা গাঁথা। এই নাম নির্বাচনকে আমরা পুরোপুরি তাঁর স্বাধীন রোমান্টিক কল্পনার দান বলতে পারতাম, যদি না লক্ষ করতাম তাঁর দুই অস্বপ্নী নায়িকার নাম নদী ও নক্ষত্রের নামে— শৈবলিনী ও রোহিণী। বঙ্কিমচন্দ্র জ্যোতিষশাস্ত্রে বিশ্বাসী ছিলেন। জ্যোতিষমতে নদী ও নক্ষত্রের নামে মেয়েদের নাম রাখতে নেই। রাখলে তারা অস্বপ্নী হয়। কিন্তু এই সামান্য হেরকেরটুকু বাদ দিয়ে তাঁর নারীপ্রকৃতি-গুলির স্বাধীনতাবোধের কথা ভাবলে এ নামকরণের সার্থকতা বোকা যায়।

বোকা যায় তখনো তিনি দেবী নামের ব্যক্তনায় যে আদি প্রতিমার ভাবলোক
 ক্রিয়াশীলতা থেকে দূরে থাকতে চাইছেন। হিন্দু দেবদেবীদের নামে ছেলে-
 মেয়েদের নাম রেখে পৌত্তলিকতার প্রশ্রয় দেব না—‘কুমারি ও কল্পা’র
 পরিশিষ্টে প্রচারিত এমন একটা নেতিমূলক মনোভাব বন্ধিমচন্দ্রের অবশ্যই নয়।
 তাঁর নায়িকাদের জীবনতৃষা পূর্ণত তাদের স্রষ্টার অন্তর্দৃষ্টিসজ্জাত আবিষ্কারের
 ফল। এই আবিষ্কারের মূলে যে আধুনিক ইতিবাচক জীবনবোধ তার প্রভাবে
 স্পষ্ট হয়েছে তাঁর নায়িকাকূলের দ্বিতীয় লক্ষণ। সে দ্বিতীয় লক্ষণটি হ’ল—
 স্বর্ঘমুখী-ভ্রমর-লবঙ্গলতা ছাড়া তাঁর প্রধান নায়িকারা সকলেই কোনো না কোনো
 কারণে ঘরছাড়া। যে যুগে বাঙালি মেয়েরা ঘরের চার দেওয়ালের চতুর্সীমার
 বাইরে বড় একটা নেকত না, সে যুগে বন্ধিমচন্দ্র এক কাঁক মেয়ের কথা ভেবেছেন
 পথের ঘাদের পরিচয় অধিকতর স্পষ্ট হয়েছে—পথকে ধাঁরা ভয় করেনি। সে
 কারণে বন্ধিমচন্দ্রের উপন্যাসে পথ অথবা আউটডোর পটভূমি একটা প্রধান
 বাপার। কপালকুণ্ডলা, লুংকা, মৃণালিনী, গিরিবালা, শৈবলিনী, দলনী, প্রফুল্ল,
 শান্তি, কলাগী, শ্রী, অরুণা—এমন কি পারিবারিক উপন্যাসের ইন্দিরারও
 জীবনের প্রধান ঘটনা তাদের শিথিয়েছে পথকে ভয় না করতে। এই পথের
 প্রশঙ্গে বন্ধিমের নায়িকাদের সাহসিকতার দিকটি আমাদের কাছে উজ্জ্বল হয়ে
 দেখা দেয়। মেয়েদের সাহসিকতা গুণটি কাব্য উপন্যাসে ঊনবিংশ শতাব্দীতে
 প্রশ্রয় পেয়েছে সব থেকে বেশী। মধুসূদনের হাতে এর প্রথম সূত্রপাত। বন্ধিমের
 উপন্যাসে এর সম্যক বিস্তার। এটা যে একটা গুণ, সেটা মধ্যযুগীয় ভাবমুহুর্তে
 কোনোদিন স্বীকৃত পায়নি। পাবার কথাও নয়। বাঁধা কাঠামোর আবহগতাই
 সেখানে ছিল নিয়তি, নতুনকালে সেখানে সাহসিকতা দেখা দিল স্বাতন্ত্র্যের
 সজ্জিমীরূপে। এই সাহসের ফলও হয়েছে কত বিচিত্র। রাধারাণী নিজের
 বিয়ের সম্বন্ধ, উত্তোগ, পাত্রকে যাচাই করা সব নিজে করেছিল। লোকাচার
 বিরোধী এ আচরণ। কিন্তু বন্ধিমচন্দ্র রাধারাণীর এ আচরণের মূলে কেবল
 রোমান্টিক প্রেম তৃষাকেই প্রধান শক্তি বলে ভাবেন নি। রাধারাণীর এ জাতীয়
 আচরণের সজ্জি প্রতিপন্ন করার জন্ত তিনি প্রুটের সাহায্যে একটা সূচক
 বৌদ্ধিকতা সৃষ্টি করেছেন। পরিণত রাধারাণী আর্থিক ক্ষেত্রে স্বনির্ভর। এই
 স্বনির্ভরতা ছাড়া রাধারাণী তার সাহসিক পদক্ষেপের একটিও গ্রহণ করতে
 পারতো না। পরোক্ষেও একথা সত্য। আর্থিক স্বনির্ভরতা ছাড়া প্রফুল্ল
 নিজের এমনকি সাগর বৌয়েরও সকৌতুক সমস্তার সমাধান করতে পারত না।

বন্ধিমচন্দ্রের উপন্যাসে নারী ব্যক্তিত্বের এই প্রেক্ষাপটে লবঙ্গলতা একটি

বাতিক্রম। 'রজনী'র লিখনকাল ১৮৭২-৭৫। 'রজনী'র নতুন কাঠামো এবং তার নায়িকাকল্পনা দুই-ই একথা প্রমাণ করে যে, বঙ্কিম নিজেও যথেষ্ট সাহসী লেখক। গল্পকে তিনি প্রাচীন কাঠামো থেকে মুক্ত করতে চাইছেন, নায়িকাকে তিনি প্রথাবিমুক্ত করতে চাইছেন। ১৮৭৪-৭৫ বঙ্কিমের মনোমার পক্ষে উজ্জলতম দীপ্তি বিকিরণের কাল। ১৮৭৪ থেকে ৭২-র মধ্যে তিনি সব থেকে বেশী ভাবনাচক্ৰ, সবথেকে বেশী অগ্রণী জিজ্ঞাসায় দৃষ্ট। 'চন্দ্রশেখর' অথবা 'রজনী' অথবা 'কৃষ্ণকান্তের উইল' অত্রদিকে 'লোকরহস্য', 'বিজ্ঞানরহস্য', 'কমলাকান্তের দপ্তর' 'সামা'— শিখরে শিখরে বঙ্কিম তখন নতুন নতুন জয়পতাকা প্রোথিত করছেন। এ সবার সূত্রপাত ঘটে 'চন্দ্রশেখর' ও 'রজনী'তে। 'চন্দ্রশেখর' উপন্যাসের ধ্রুপদী কাহিনী বিভাসের মাঝেও বঙ্কিমের গৌরব বিবাহিতা নারীর ও বিবাহিত পুরুষের প্রেমের ঘটনাবাধ্যানে— যার সামনে 'শাজ মুক'। 'রজনীর' গৌরব কাহিনীকথকদের স্বাধীনতা অর্পণে। প্রত্যেকের উত্তমপুরুষে যে অননুমোদিত জটিলতার ঠিকানা আছে— 'রজনী'র আদিকরীতিতে তাকে স্বীকৃতি দেওয়া হ'ল। তবু, লবঙ্গলতা পরাভূত নায়িকা। শুধু পরাভূত নয়— শুধু পরাভূত হ'লে আমাদের কিছু বলার ছিল না। পরাভূত তো বঙ্কিমের কত নায়িকাই, কিন্তু তারা কেউ পরাজয়কে প্রথম থেকে স্বীকার করে নেয় নি। না পদ্মাবতী, না কুন্দ, না রোহিণী— এমন কি হীরা যে হীরা সেও নয়। কিন্তু লবঙ্গ, বঙ্কিমের প্রথম কলকাতার মেয়ে, অত সম্ভাবনাময়, সে কেন প্রথম থেকে এত আত্মপক্ষ সমর্থনে ব্যস্ত। বঙ্কিমের অল্প নায়িকাদের সঙ্গে লবঙ্গলতার প্রধান যে তফাত আমাদের প্রথমেই নজরে পড়ে তাহলো হিসেব তাদের বড়ো একটা কারো আসে না। লবঙ্গলতা প্রথম থেকেই হিসেবী। পাকা হিসেবী যে সে প্রকৃত হিসেবে চাপা দিতেও পা'রে। লবঙ্গলতা অন্তত চেয়েছিল তাই। প্রথমটা মনে হয় বাস্তব সম্বন্ধে লবঙ্গলতা বৃষ্টি অন্ধ। জিজ্ঞাসা করতে ইচ্ছা করে কোন অলৌকিক সন্ন্যাসী এ অন্ধত্ব দূর করবে? তারপরেই বোঝা যায় সে মোটেই অন্ধ নয়, সে রীতিমতো চক্ৰবর্তী। সে অত চক্ৰবর্তী বলে সম্পর্কিত সতর্কতায় নিজেকে আবৃত করেছে প্রতি পদক্ষেপে। (এখানে একটা অপ্রাসঙ্গিক কথা সংক্ষেপে সেরে নিই। অমরনাথ একেবারে প্রথমটায় ছিল লবঙ্গলতার শিকড়। জীশিকা বিস্তারের সঙ্গে সঙ্গে শিকড়-ছাড়ী সম্পর্কের অবাবস্থনীয় উপসর্গটি সম্বন্ধে বঙ্কিমচন্দ্র প্রথম অবহিত হলেন।) প্রথম থেকেই সে যেন কী একটা বোঝাতে চাইছে, যা সে নিজে ঠিক বোঝে না। প্রথমটা মনে হয় সে বৃষ্টি আর কাঁউকে বোঝাতে চাইছে— পরে ধরা পড়ে না তা নয়। তার লক্ষ্য

সে নিজেই। আরো নজরে পড়ে— লবঙ্গলতাই বন্ধিমের একমাত্র নায়িকা যে নড়ে না, চড়ে না— ‘মুভ’ করে না। সে দাঁড়ে বসে পাখির মতো কথা বলে মাত্র। ডানা ঝাপটায় না।

‘চন্দ্রশেখর’ আর ‘রজনী’ সামান্ত ব্যবধানে লেখা। শৈবলিনী ও লবঙ্গলতাকে সেজন্ত একবার পাশাপাশি রাখা দরকার। এই জন্ত আরো দরকার যে, এই দুই বিবাহিতা নারীর মধ্যে শৈবলিনী স্পষ্ট ভাষায় ও লবঙ্গলতা নাতিপ্রচ্ছন্ন-ভাষায় একথা নিজ নিজ প্রেমাস্পদকে বলেছিল যে, তাদের দাম্পত্যজীবন স্তব্ধের নয়। দুজনের জীবনের অশান্তির মূলে রয়েছে সমাজের হস্তক্ষেপ। কিন্তু মিল এই পর্যন্তই। নিজ প্রয়াস ও পরাজয়ে শৈবলিনী এক— পরাজয়ের মাঝখানে বিজয়িনীর অভিনয়ে লবঙ্গলতা আর এক। ইতিহাসের সঙ্ঘলিয়ে পটভূমিকায় এক রাজনৈতিক ডামাডোলের মাঝখানে শৈবলিনীর দুঃসাহসী ঘোরাফেরা। ঊনবিংশ শতাব্দীর কলকাতার বনিয়াদী কায়স্থ পরিবারের আড়ষ্ট অন্তঃপুরজীবনে লবঙ্গলতার অধিষ্ঠান। তবু একটা প্রশ্ন জাগেই। শৈবলিনীর সাহস না হয় লবঙ্গলতায় প্রত্যাশিত নয়। কিন্তু লবঙ্গলতার মধ্যে কি তার নিজস্ব বাস্তব পরিস্থিতি সম্বন্ধে কোনো সমালোচনাও থাকবে না— যেমন শৈবলিনীর ছিল? একথাও সঙ্গে সঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে লবঙ্গলতা চরিত্রবল্লনায় বন্ধিমের আয়োজন ছিল সব থেকে বেশী। হিসেবী বৃদ্ধির দাপটে, সম্পত্তি-সচেতনতায়, নিজেকে ঢেকে রাখার শিক্ষার, অধিকার-বোধে, ভূমিকা-সজ্ঞানতায় ও সুদক্ষ সাংসারিক সংলাপে লবঙ্গলতা ঊনবিংশ শতাব্দীর কলকাতার টিপিক্যাল উচ্চমধ্যবিত্ত ঘরের বধূ। একে যে কোনো চ্যালেঞ্জের সম্মুখীন করানো যাবে না, তার স্রষ্টা সে কথা জানতেন। ‘আমি সুখী হইব না। তুমি থাকিতে আমার সুখ নাই’ বন্ধিমের সমস্ত বিধা ও প্রতিকূলতা সম্বন্ধে শৈবলিনী প্রতাপের সঙ্গে এই শেষ সংলাপে মিথ্যা করে দিয়েছে রমানন্দ স্বামীর অলীক শুদ্ধিপ্রয়াস। এরকম সামাজিক অর্থে বিপজ্জনক উক্তি বন্ধিমের আর কোনো নায়িকা কখনো করে নি। এর সঙ্গে অমরনাথ-লবঙ্গলতার শেষ সংলাপটি তুলনীয়। লবঙ্গলতা অমরনাথকে বলেছিল—‘তুমি আমার কে? তা তো জানি না। এ পৃথিবীতে তুমি আমার কেহ নও। কিন্তু যদি লোকান্তর থাকে—’ অসমাপ্ত এই বাক্যটিকে সে কিছুক্ষণ বাদে সম্পূর্ণতা দিয়েছিল— এই ভাষায়— ‘লোকে পাখি পুষিলে যে স্নেহ করে ইহলোকে তোমার প্রতি আমার সে স্নেহও কখনো হইবে না।’ নির্দিষ্ট শব্দটি অমরনাথেরও কান এড়ায়নি— ‘ইহলোক’। ‘ইহলোক’ বা ‘এ পৃথিবীতে’ বলতে লবঙ্গলতা যা বোঝাতে চাইছে

তার অর্থ হওয়া উচিত 'এ সমাজ'। কিন্তু পাখি পোষার উপমায় আমরা বৃষ্টি লবঙ্গলতা বুল কথাটি নিয়ে অনেক আমতা আমতা করছে। সন্দেহ হয় লবঙ্গলতার সুখের বিজ্ঞাপন, স্নেহের বিজ্ঞাপন এবং এইসব উক্তি বৃষ্টি শৈবলিনী রচনার জন্ত বঙ্কিমের নিজের প্রায়শ্চিত্ত। অমরনাথ-রজনীর বাপারে লবঙ্গলতার উদ্দেশ্য আমাদের স্পর্শ করল না এইজন্য যে, অমরনাথ প্রসঙ্গে লবঙ্গলতাকে আমরা কখনো সমর্থন করতে পারি নি। সম্পন্ন পরিবারের বৌ মালিকানার প্রপ্নে খুবই সজাগ। শুধু রজনীর সম্পত্তি দখলে রাখার জন্তই যে সে উদ্বিগ্ন ছিল তাই নয়। লবঙ্গলতার পোড়ো জমি অমরনাথ— সেখানে আর কেউ আবাদ করবে, লবঙ্গলতার সম্পত্তিবোধ এখানেও পীড়িত ছিল। তাই লবঙ্গলতার অমরনাথ-অনুভূতি আমরা কোনো সময়ে বিশ্বাস করতে পারি নি। অশ্রুগদগদ মুহূর্তেও না। তার দন্ত, তেজ সবই বালিকাসুলভ প্রদর্শনপরায়ণ আচরণ।

চার

নানা বিখ্যাত বঙ্কিমী স্ববিরোধের একটির দিকে এবার দৃষ্টি আকর্ষণ করি। ১৮৭১-১৮৭২ পর্যন্ত এই পাঁচ বছরে বঙ্কিমচন্দ্র একদিকে যেমন প্রত্যক্ষ বিজ্ঞানের নানা বিষয় নিয়ে ভাবিত ছিলেন, তারই পরিণতিতে যেমন তিনি পৌঁছে গিয়েছিলেন সমাজবিজ্ঞানের অন্তত তখনকার মতো সব থেকে আধুনিকতম ধারণায়, তেমনই এই সময়ের মধ্যেই তাঁর চিন্তায় এবং চেতনায় হিন্দু জাতীয়তা-বাদের বীজটিও উগ্ঠ হয়েছে। একথা ঠিক যে, বঙ্কিমচন্দ্র যে সোশ্যালিজম-এর কথা বলেছেন তা “প্রথম আন্তর্জাতিক”-এর সমাজতত্ত্ববাদ। তার লেখা পড়লে মনে হয় যে কোনো হাতকেরতা আকরগ্রন্থের মাধ্যমে তিনি কতকগুলি বিশিষ্ট মার্কসীয় অভিব্যক্তির সঙ্গে পরিচিত ছিলেন। যেমন মার্কস কথিত primitive accumulation-এর তিনি বাংলা করেছিলেন আদিয় সঞ্চয়। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে একথাও সত্য যে বঙ্কিম তাঁর সোশ্যালিজম-এর পক্ষপাতী গ্রন্থসূত্র ব্যবহার করে হিন্দু সোশ্যালিস্ট হয়ে উঠলেন না। বঙ্কিমের ইতিহাসচেতনা বঙ্কিমকে জাতীয়তাবাদী হতেই বাধ্য করেছে। বঙ্কিম ‘সাম্য’ (১৮৭২) লেখার পরে যখন দেখলেন, যে, সাম্য হিন্দু ঐতিহ্যের পরিপন্থী, তখনই তিনি ‘সাম্য’ গ্রন্থের প্রচারবন্ধের পথে পা বাড়িয়েছেন। অন্তত, বঙ্কিম সেদিন বা অনুধাবন করেছিলেন তা হল এই, ঐতিহ্যের বিরুদ্ধে গিয়ে কেউ জাতীয়তাবাদী হতে পারে

না। ১৮৭৫-এর আগেই তিনি যখন ‘কমলাকান্তের দপ্তর’-এর প্রবন্ধগুলি লিখছেন, তখন যে বঙ্কিম “বিড়াল” প্রবন্ধটি রচনা করলেন, আর যে বঙ্কিম “আমার দুর্গোৎসব” প্রবন্ধটি রচনা করলেন— এই দুই ধারার কোনো সিন্থেসিস বঙ্কিম রচনা করতে পারলেন না। বরং পরবর্তী কালে এটাই বঙ্কিমচন্দ্রের মনে হগেছে যে, এই দুই ধারা এন্টিথেটিক্যাল। সে কারণেই হিন্দু জাতীয়তাবাদী বঙ্কিম ‘সাম্য’ গ্রন্থের প্রচার বন্ধ করেছিলেন। ১৮৭৫-১৮৭২-র মধ্যে বঙ্কিমচন্দ্রের বিজ্ঞানদৃষ্টি এইভাবে আচ্ছন্ন হয়ে গিয়েছিল বলেই তিনি তাঁর উপজ্ঞানের ক্ষেত্রেও সেই শ্রেণীর বাঙালি মধ্যবিত্তকে নায়ক-পদে অভিষিক্ত করেন নি যারা অগ্রণী সামাজিক চেতনার পতাকাবাহী। বঙ্কিমচন্দ্রের কোনো নায়ক ছাত্র নয়—রবীন্দ্রনাথের অধিকাংশ নায়কই হয় ছাত্র, নয় সবে কলেজসীমা লঙ্ঘন করেছে। সমাজের যে-অংশে তখনকার সীমাবদ্ধ এবং যৎসামান্য গতিশীল সামাজিক আন্দোলন চলছিল, বঙ্কিম সেখান থেকে কখনো কোনো নায়ক আহরণ করেন নি। বরঞ্চ দেখা যায় বঙ্কিমচন্দ্রের এই সময়কার উপজ্ঞানের নায়ক-নায়িকারা তখনকার সামাজিক আন্দোলনের উট্টোদিকে পাড়িয়ে আছে। বহুপত্নীক স্বামী সংসারেও নারী যে স্বামীগরবিনী হয়, গব্বলতাকে দিয়ে বিশ্বয়কর অভিভাষণ করিয়ে বঙ্কিম তা প্রমাণ করতে চেষ্টা করেন। এটা পরোক্ষে বহুবিবাহবিরোধী আলোড়নেরই বিপক্ষতা। কুন্দনন্দিনী এবং রোহিণী দুজনকে দিয়েই তিনি দেখালেন বিধবার বিবাহ-বাসনা ও প্রেমাতুরতা শেষ পর্যন্ত নিহত হয়ে দেখা দেয়। এ সমস্তই আর কিছু নয়—যে সামাজিক আন্দোলন তখন বাহ্যিকতাহোকভাবে দানা বেঁধে উঠছিল, জাতীয়তাবাদী বঙ্কিমের মনে হয়েছিল তা ঐতিহ্যবিরোধী। এ কারণেই তাঁর নায়কমাজেই অত্যন্ত নেতিমূলক চরিত্রকল্পনা। নায়িকাদের মধ্যেও তিনি তপ্ত লোহা একবারই ধরেছিলেন, তা শৈবলিনী। এবং তা ধরেই ছেড়ে দিয়েছিলেন।

নায়কদের মধ্যে বঙ্কিমের স্বকাঙ্ক্ষে মৃত করছে অমরনাথ— সে যেন সেই সময়ের অজিত বিষয়তার প্রতিনিধি। কেউ কেউ এমন কথাও বলেছেন যে, অমরনাথকল্পনায় তিনি তাঁর আদর্শ অস্থায়ী সমস্ত গুণাবলীর সমাবেশ ঘটিয়েছিলেন। এ সমস্ত কথার কোনটাই ভুল নয়। কিন্তু তাহলেও একটা কথা থেকেই যায়। অমরনাথ কোন্ অচরিতার্থতার বিগ্রহ? কিছুটা অল্পমান করতে পারি যখন আমরা অমরনাথের আত্মকথায় পড়ি :

পর কেবল বহির্জগতের কর্তা— অন্তর্জগতে আমি একা কতা। আমার

রাজ্য নইরা আমি স্থবী হইতে পারি না কেন? জড়জগৎ জগৎ, অস্তজগৎ কি জগৎ নয়? আপনার মন নইরা কি ঝাঝা যায় না? তোমার বাহু জগতে করটি সামগ্রী আছে, আমার অন্তরে কি বা নাই? আমার অন্তরে বাহা আছে, তাহা তোমার বাহু জগৎ দেখাইবে, সাধ্য কি?

তখন আমরা বুঝতে পারি বহির্জগতে পৌড়িত, প্রবল মন্যমতাবাদী স্বাধীনতা অভিমানী এক যুবকের লেখনী থেকে কথাগুলি বেরিয়েছে। ‘রজনী’ উপন্যাসের দ্বিতীয় খণ্ডে “অমরনাথের কথা”র তৃতীয় পরিচ্ছেদটি এখানে আরো উদ্ধৃতির যোগ্য। এ পরিচ্ছেদে স্বীয় পুরুষার্থের অবৈকল্য খুঁজে ফিরেছে এক যুবক। সে যুবকের অভিজ্ঞতায় যা মূল কথা, তার বীজ রয়েছে বঙ্কিমেরই আত্মসমীক্ষায়। প্রায় একই সময়ে ‘কমলাকান্তের দপ্তর’-এর “আমার মন” রচনার ‘রজনী’-র দ্বিতীয় খণ্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে দ্যুত অমরনাথের আত্মবিশ্লেষণের সংক্ষিপ্ত রূপ পাওয়া যাবে। ‘প্রথমে আমাকে বুঝিতে হইবে আমি কি খুঁজি’—এ প্রশ্ন অমরনাথেরও, এ প্রশ্ন কমলাকান্তেরও। কমলাকান্ত এই প্রশ্নের মীমাংসায় উপনীত হয়েছিল স্থায়ী স্থখ ও অস্থায়ী স্থখের পার্থক্য নির্ণয়ে। তার শেষ সিদ্ধান্ত ছিল, পরস্থখ বর্ধন ব্যতীত সংসারে স্থায়ী স্থখের অস্ত্র মূল নেই। অমরনাথ কিন্তু প্রশ্নটিকে অধিকতর যথার্থ পরিপ্রেক্ষিতে নিয়ে যেতে পেরেছিল। ‘আমার কাম্য বস্তুর অভাবই আমার দুঃখ’—একথা যখন অমরনাথ বলে তখন সে তার স্বশ্রেণীর নেতিমূলক নিষ্ক্রিয়তার প্রায় প্রতি-নিষিদ্ধ করে বলে। ‘আমার কাম্য বস্তুর অভাব’ এই বোধ থেকে অমরনাথের স্রষ্টা, তথা কমলাকান্ত পৌছেছিলেন অন্তত তাঁর অল্পভূত তৎকালীন রঙিন উদ্বেগুচারণী বিষন্নতা থেকে দেশাতুরাগের স্নদূততন্বে। অমরনাথকে উপন্যাসে সে অবকাশ দিতে পারলে সে একটা ইতিবাচক চরিত্রে রূপান্তরিত হ’ত। উপন্যাসে সে অবকাশ ছিল না। আর, সমকালীন মধ্যবিত্তকে দিয়ে সে তত্ত্বের কর্মময় মূর্তি গড়ে তোলার সাহসও তাঁর ছিল না। আবার যদি প্রতাপের পাশে অমরনাথকে রাখি, তাহলে এই একই সময়ে পরিকল্পিত বঙ্কিমের দুই নায়কের ভিতর দিয়ে তাঁর উৎকর্ষার অসহায়তাকে কিছুটা হ্রদয়কম করতে পারি। বঙ্কিমচন্দ্রের এই অল্পভূতি ক্ষীণ হলও প্রত্যক্ষ ছিল যে, ইংরাজের গড়া রিপোর্ট বাদের দস্য বলে ঘোষণা করেছে, তাদের অনন্তব্রতিতার মধ্যে একটা স্বাভাব্য ছিল। তাই প্রতাপ দস্য, ডবানী পাঠক দস্য, সত্যানন্দ দস্য। আরো লক্ষ্যণীয়, এই তিন দস্যরই প্রধান প্রতিপক্ষ অত্যাচারী রাজশক্তি—ইংরাজ-

শক্তি। 'ইংরেজ জাতিকে বাংলা হইতে উচ্ছেদ করা কর্তব্য'—একান্ত ব্যক্তিগত কারণে হলেও প্রতাপের সিদ্ধান্ত ছিল কিছুটা জাতিবাচক। 'এইরূপ অনিষ্ট (ইংরেজ) আর আর লোকেরও করিয়াছে ও করিতে পারে'—এ জাতীয় ব্যাখ্যায় তার সিদ্ধান্ত ব্যক্তিগত সীমাকে লঙ্ঘন করে যায়। প্রতাপের, ভবানী পাঠকের, এবং সত্যানন্দের চরিত্রনিয়তির সাদৃশ্যটুকুও অস্থাবরীয়—এরা প্রত্যেকেই প্রাণ বিসর্জনের জন্ত আকুল ছিণ। ইংরাজের অধিকৃত ভূমি বাসোপযোগী নয়—এ বোধ যেন এদের চকল করে তুলেছিল। এদের কাম্য বস্তু ছিল ইংরাজ বিদায়। সেজন্তই কিন্তু এত যন্ত্রণার মধ্যেও এরা কেউ বিষন্ন চিন্তা ছিল না। 'আমার কাম্য বস্তুর অভাব'—একথা প্রতাপ, ভবানী পাঠক বা সত্যানন্দের নয়। তাদের সকলের সামনে একটা উদ্দেশ্য ছিল। এই উদ্দেশ্য তাদের মরতে পাঠিয়েছে বটে, কিন্তু এক মুহূর্তের জন্তও 'স্ট্যাটিক' করে তোলে নি। অমরনাথ যে জেলীর মানুষ, যে যুগের মানুষ, সে যুগের বাঙালি যুবকের সামনে আত্মপ্রতিষ্ঠার অনেকগুলি পথ খোলা ছিল। কিন্তু আত্মবিশ্লেষণে সক্ষম অমরনাথের মতো সচেতন ব্যক্তির কাছে সেই পথগুলির সীমাবদ্ধতাও ধরা পড়ে গিয়েছিল। তাই ধন যশ জ্ঞান—প্রতিযোগিতাপরায়ণ আধুনিক জীবনের দৌড়ের নানা ক্ষেত্র সত্ত্বেও, অমরনাথ ম্লান।

আরো দেখি, প্রতাপের জীবনে ভালবাসার অভিঘাত আঙুন হয়ে জ্বলে উঠেছে। কিন্তু অমরনাথের জীবনসম্বন্ধীয় চেতনা প্রথমাবধি নেতিবাচক। সে নিজের জন্ত বা প্রেমাস্পদের জন্ত প্রতাপের মতো স্বনির্দিষ্ট পথ নির্বাচন করতে পারে না। যে হিতবাদের ক্ষীণ জের তার শেষদিককার যাবতীয় করুণ সিদ্ধান্তের মধ্যে ছায়া ফেলেছে, তা পরাক্রমের আত্মসম্মান মাত্র। স্মৃতরাং অমরনাথ পর্বস্ত বক্ষিমচন্দ্রের হাতে গতিবেগসম্পন্ন নায়ক প্রতাপ। আগে অথবা পরে এ জাতীয় নায়ক নিয়ে কাজ বক্ষিম করেন নি। প্রতাপের পর—এবং সেই সঙ্গে সত্ত্বেই বলি শৈবলিনীর পর বক্ষিমচন্দ্রের উপস্থানে যেসব নায়ক নায়িকা এসেছে, তারা ঠিক ওই ডাইমেনশন আর পায় নি। নায়কদের ব্যক্তিগত জীবন এবং সমসাময়িক ঐতিহাসিক পরিব্যাপ্ত ঘটনার সংযোগে এক বিস্তৃত জীবনের কল্পনা বক্ষিমচন্দ্র আর করে উঠতে পারেন নি। তিনি যদি অমরনাথ চরিত্রকল্পনায় যে পাণ্ডিত্য এবং সংকীর্ণতা রয়েছে তা ঘোচাতে পারতেন, তাহলে অমরনাথই হ'ত তাঁর সর্বোত্তম আধুনিক চরিত্র। কিন্তু অমরনাথ দেশত্যাগ করে এবং গোবিন্দলাল শেখ পর্বস্ত সংসার ত্যাগ করে একথাই প্রমাণ করল যে, তাদের জীবনের চাওয়া-পাওয়া ব্যাপারটার মধ্যেই

একটা দৈন্ত ছিল। ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের পরে বঙ্কিমচন্দ্র লিখলেন ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’। বলা হয়ে থাকে এটি তাঁর সব থেকে স্থলিখিত উপন্যাস। কথাটি মিথ্যা নয়। কিন্তু ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের সামাজিক রাজনৈতিক তাৎপৰ্য ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’ উপন্যাসে নেই। এ উপন্যাসের মূল সমস্যা নৈতিক সমস্যা। সে নৈতিক সমস্যায় বঙ্কিমচন্দ্রের পক্ষপাত ট্রাডিশনের দিকে। ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসে সেটা ছিল না তা নয়, কিন্তু যেভাবে হোক ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের প্রতাপ-শৈবলিনী তাদের স্রষ্টার সচেতন অভিপ্রায়কে অতিক্রম করে গিয়েছিল। ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’ উপন্যাসে তিনি প্রথম থেকেই চরিত্রগুলিকে এমনভাবে সাজিয়ে নিয়েছেন যে, তারা প্রত্যেকেই হয়ে উঠেছে এক একটি মূল্যমানের প্রতিনিধি। সে কারণেই, ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের ব্যক্তিজীবনগুলি যেমনভাবে পরিনর্তমান পরিস্থিতিতে ‘চ্যালেঞ্জ’ করতে পেরেছিল—অন্তত চেষ্টাও করেছিল, ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’ উপন্যাসে তা কেউ করে নি। এ উপন্যাসে সে কাজ করার কথা ছিল একজনের, সে রোহিণী। বাকশী পুত্রবিরীতে রোহিণীর আত্মহত্যার চেষ্টা পর্যন্ত রোহিণীর মধ্যে ট্রাজিক দীপ্তির পূর্বাভাস লক্ষ্যীয়। কিন্তু বঙ্কিম নিজেই সে দীপ্তিটি নিবিয়ে দিলেন। এর কারণ আর কিছুই নয়, ভ্রমর-গোবিন্দলালের দাম্পত্যজীবনের স্থায়িত্বটাকেই বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর ঐতিহ্য-অনুসারী চেতনায় আঁকড়ে ধরেছিলেন। অর্থাৎ শৈবলিনী থেকে ধীরে ধীরে বঙ্কিমচন্দ্র পিছিয়ে আসছিলেন। আর, প্রতাপ থেকে তো পিছিয়ে আসছিলেন বটেই। এর পরে আমরা বঙ্কিমচন্দ্রের হাতে কতকগুলো তত্ত্বের প্রতিমা পেয়েছি। কিন্তু জীবনপ্রতিমা আর পাই নি। এ পঞ্চাদশসরণের কারণটি অস্বাভাবনীয়।

পাঁচ

শৈবলিনী-রোহিণী-কুম্ভদিনী—বঙ্কিমচন্দ্রের চরিত্রমালায় এমন সব ব্যক্তিকল্পনা যেখানে সম্ভা-সমাজের বৈরিতার বিষয়টি বঙ্কিম ধরতে চেয়েছেন। কিন্তু আগেই বলেছি এই বৈরিতার বিষয়টিকে প্রশ্নই দিতে বঙ্কিমচন্দ্র পারেন না। কারণটা শুধু এই নয় যে, বেঙ্গল ডিস্টোরিয়ানদের স্থায়িত্ব সাধনার বঙ্কিমচন্দ্রও অংশীদার ছিলেন। কারণটা শুধু এও নয় যে, বঙ্কিমচন্দ্রের সমাজ-কল্পনা আত্মরক্ষামূলক। কারণ বরঞ্চ এই যে, তাঁর কাছে যে-গিন্বেলিস্টা ক্রমশ স্পষ্ট হয়ে উঠেছিল, তার মূল কথাটা ছিল দেশপ্রীতি। আর তাঁর দেশপ্রীতির একটা অপরিহার্য লক্ষণ ইতিহাসপ্রীতি। কিন্তু তাঁর ইতিহাসচেতনায় যেমন

সীমাবদ্ধতা এই যে, সে চেতনা ছিল আদর্শায়িত এবং ভাবাত্মক। হয়তো একজন দেশপ্রেমের প্রথম প্রবক্তার পক্ষে এছাড়া আর কোনো পথ ছিল না। এ কারণেই বঙ্কিমচন্দ্র স্বাধীনতা পরাধীনতার স্বরূপ অধ্যয়নে তুল করলেন। কিন্তু তুল সবেও তাঁর আবেগের অকৃত্রিমতার আয়ত্তা সন্দেহ করতে পারি না। সেই আবেগ থেকে তিনি উপনীত হলেন তাঁর দেশতত্ত্বে। ‘কৃককান্তের উইল’ লেখার আগেই তাঁর এই দেশপ্রীতির তত্ত্ব জায়মান হয়ে উঠেছে। এই তত্ত্ব থেকে বঙ্কিম তাঁর অতুলীন তত্ত্বে পৌঁছলেন না—এই তত্ত্বকে দাঁড় করানোর জন্য তিনি অতুলীন তত্ত্বের দীর্ঘ চর্চা শুরু করলেন। যখন তাঁর মনন ও চেতনা এই লক্ষ্যে ক্রিয়াশীল হতে থাকে, তখনই তিনি বিনায় দিলেন তাঁর সমকালীন মধ্যবিত্ত পাত্র পাত্রীদের। তখন তাঁর অমরনাথ অথবা গোবিন্দলালকে দিয়ে বা সেই শ্রেণীর চরিত্র পাত্রকে দিয়ে সে দেশতত্ত্বের প্রতিমা রচনা সম্ভব নয়। পরোক্ষে বঙ্কিম বুঝেছিলেন, তাঁর উপলব্ধ ও অর্জিত দেশতত্ত্বের পক্ষে এদের জীবন অতীব সীমিত। জরী উপজ্ঞাসে তিনি তাই আবার কিরে গেলেন ইতিহাসের পটভূমিকায়। সেখানে সিপাহী যুদ্ধোত্তর বাংলাদেশের রাজনৈতিক ও সামাজিক তটস্থতায় তাঁকে বিব্রত থাকতে হবে না। সেখানে এ স্বাধীনতা ব্যবহার করতে গিয়েও তিনি জানলেন একজন সচেতন মধ্যবিত্তের পরাধীনতার বিড়ম্বনা কত দুর্ভেদ্য। তাই তাঁর নায়কদের এত মনগড়া তত্ত্বের ফুরাসার আত্মগোপন, এত আপোষ। এই পরিস্থিতিতে তিনি যখন বুঝলেন, কীসির রানীকে নিয়ে উপজ্ঞাস লেখা তাঁর পক্ষে আর সম্ভব হবে না—বুঝলেন, যে ‘আনন্দমঠ’ নিয়ে আপোষের স্বত্তি পীড়াদায়ক—তখনই তিনি উপজ্ঞাসকে থেকে পশ্চাদপরণ করলেন।

অথচ শক্তি যে তাঁর তখনও অক্ষুর ছিল চতুর্ধ সংস্করণ ‘রাজসিংহ’ তাঁর প্রমাণ। চতুর্ধ সংস্করণ ‘রাজসিংহ’-এর প্রকাশ কাল ১৮৯৩। ততদিনে তাঁর ‘কৃকচরিত্র’ (১৮৮৬) লেখা হয়ে গেছে। লেখা হয়ে গেছে ‘ধর্মতত্ত্ব’ (১৮৮৮)। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এসবের কোনো কিছুই প্রভাব ‘রাজসিংহ’ উপজ্ঞাসে বেই। মোহিতলাল এ বিষয়টি আবেগময় ভাষায় কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রদত্ত শরৎচন্দ্র বক্তৃতায়^৩ ব্যাখ্যা করেছেন। রাজসিংহ চক্ৰবর্তী, যবারক জেবউল্লাহ, ঐরাজকীর-নির্মলকুমারী—এই সব কোনো আখ্যান বা এপিসোডের সঙ্গে তাঁর তত্ত্বের পরিণামের কোনো যোগ নেই। ১৮৯৩—আর এক বছর তাঁর তখন থাকি আছে। যবনিকা কল্পমান। ঠিক এই সময়ে তিনি নতুন

‘রাজসিংহ’ লিখলেন। সে ইতিহাস অদূরবর্তী অতীতের বহুদেশের বিখ্যাত-
 খ্যাতকতার ইতিহাস নয়, বার্ষপরিণাম বিদ্রোহের ইতিহাস নয়। সেই
 ইতিহাসবিষয়ত কাহিনীতে কোনো আবশ্যিক কালানোচিভ্য সৃষ্টির দরকার হল
 না। তা হলে লিখতে পারছিলেন না তিনি— একথা ঠিক নয়। লিখতে
 তিনি পারছিলেন— প্রতিভা তাঁর অক্ষুণ্ণই ছিল। কিন্তু তিনি লিখছিলেন না।
 কেন লিখছিলেন না, সেটা অনুধাবন করতে গেলে প্রথমেই আমাদের দৃষ্টি পড়ে
 তাঁর শেষ কয়েক বছরের নিরুপায় অথচ নিতুল উপলব্ধির দিকে। দেশপ্ৰীতি
 ছাড়া ওখনকার ভারতবাসীর আর কোনো আঁকড়ে ধরায় মতো ধর্ম নেই— এই
 তাঁর শেষ উপলব্ধি। অথচ একে নিয়ে আর তাঁর উপন্যাস লেখার সাহস
 নেই। এগার বছর পরে এ সব থেকে পালিয়ে গিয়ে তিনি লিখলেন নতুন
 ‘রাজসিংহ’— তা শুধু তাঁর নিজের কাছ থেকে নিজের মুক্তি মাত্র। এও আর
 এক পঞ্চাদশসরণ বৈ কি!

চিত্র ও চিত্রকল্প/স্বীকৃতপোষুনি

চরম অটলতার অভিজ্ঞতা সবেও শিল্পীমানসের সত্যত অবিষ্ট এক পরম ঐক্য। প্রকৃতপক্ষে যথার্থ শিল্পকর্ম এই অধোবাহিনিত টেনশনের তুরীয় উত্তরণ। কাণ্টের দার্শনিক ও ঐতিহাসিক শিল্পসংজ্ঞার্থের পরিবর্তন ও পরিমার্জন ঘটেছে পরবর্তী পর্যায়ে হেগেলের হাতে। শিল্পগত ঐক্য যে ইতিহাসের বিশেষ যুগের সঙ্গে গাঁথা ব্যাপার, বৌদ্ধিক ঐক্য যে সামাজিক কাঠামোর সামগ্রিক বিবর্তনের সঙ্গে সম্পৃক্ত—সে কথা হেগেল প্রতিপাদনে প্রয়াসী হন। ভাবরূপের শিল্পসত্ত্ব ঐক্য কবি বা শিল্পীর বিশ্ববীক্ষার দান। জগৎজীবনে পুরাতন ও নতুন মূল্যমানের যে নিয়ত বর্জন ও অর্জনের ষাণ্ডিক প্রবহমানতা প্রত্যক্ষ হচ্ছে, কবি বা শিল্পীর তৎসম্বন্ধীয় সচেতনতা মহৎ শিল্প-কীর্তির একটা প্রাথমিক শর্ত। সে শত পালনে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের অনন্ততাচর্চা তত সহায় নয়, যত সহায় ব্যক্তিস্বরূপের অবৈকল্য সন্ধান। সে কারণে কবি বা শিল্পী যে ভূমিকা পালন করেন, তার নাম বিষয়ের অভিব্যক্তি সাধন নয়— তিনি যা করেন তাহ'ল, বিষয়োপলব্ধিজনিত অল্পভূতির রূপময় অভিব্যক্তি সাধন। কবিতার মূল্য নির্ভর করে এই উপলব্ধির গভীরতার উপর। যাকে আমরা বিষয় বললাম সেটা যাই হোক না কেন, বস্তুত কবির তত্ত্ববিশ্বেরই অংশ। ব্যক্তিস্বরূপের পরিচয় প্রসঙ্গে স্বীকৃতপোষুনি অব্যর্থ ব্যাখ্যা এখানে আমাদের কাছে সবিশেষ আলোকসম্পাতী— আমরা বর্তমান প্রবন্ধে চিত্রকল্প বিষয়ক আলোচনাতে সীমাবদ্ধ বলেই সে কথা আরো জরুরী— ব্যক্তিস্বরূপ জন্মায় আত্মজিজ্ঞাসার উত্তোগে। আত্মজিজ্ঞাসার ভূমিকা রচিত হয় অভিজ্ঞতাকে ভিত্তি করে। আমরা যাকে Unitary World Vision বলছি, বলছি বিশ্ববীক্ষা, তা যেহেতু আত্মজ্ঞানেরই পরিবর্তিত সংস্করণ, যেহেতু কবিতা সমষ্টিগতভাবেই হোক আর ব্যক্তিগতভাবেই হোক, মানুষের ক্রমবর্ধমান আত্মজ্ঞানের সাক্ষ্য, সেহেতু কবিতার চিত্রকল্পের উপাদানে ও নির্মাণে, তার ব্যঞ্জে ও ব্যক্তনায়, তার ইচ্ছনে ও আলোয় সেই আত্মজ্ঞানের পরিচয় স্পষ্টত পায়।

রবীন্দ্রনাথের 'পুরবী'-তে সে আত্মজ্ঞানের মূল প্রেরণা সুস্মিত হয়ে কবির উৎকর্ষ। এই উৎকর্ষের কেন্দ্রে ছিল কবির ব্যক্তিকতা ও মানবিকতার অবৈকল্য সন্ধান—মূলে ছিল শেষ চরিতার্থতার বাসনা। কিন্তু 'পরিশেষ' থেকে রবীন্দ্রচিত্রকরের স্বভাবে কিছু পার্থক্য দেখা দিল বিশ্ববীকার তথা আত্মজ্ঞানের নতুন মাত্রার জন্ম। 'বলাকা'র উদ্বিগ্ন আবেগের মর্জাতকরণ ঘটেছিল 'পলাতক'র। বস্তুবিশ্বের দৌরাণ্য যে সত্যত অস্বীকার্য নয় 'পলাতক'র রূপে ছন্দে তাই পরিচয়। 'পুরবী'-তে রবীন্দ্রচিত্রকর পুনরায় বৃহত্তর অভিমুখী হয়েছে জল-মূল অন্তরীক্ষের সঙ্গে সহমর্মিতার—হৃদয়ে সে সহমর্মিতার ব্যক্তি-উপাদান ছিল জীবনের যোগকল আর নিজেই পূর্ণত অবলোকনের বাসনায়—সে পূর্ণাবলোকে চরিতার্থ ও অচরিতার্থতার আলোছায়ায় মেশামেশি। 'পুরবী'র চিত্রকল্পেও তাই। 'নীল' সেখানে বাদী রঙ। এমন কি প্রত্যক্ষভাবে মৃত্যুর অভিঘাতে লেখা কবিতাগুলিতেও নীল ও সাদা-কালোর মোটিফের ব্যবহার লক্ষণীয়। প্রসঙ্গত আমরা এখানে 'পুরবী'র "সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত" নামক কবিতাটির সঙ্গে ইয়েটস্-এর মৃত্যুতে লেখা অডেনের কবিতাটির তুলনা করতে পারি। কবির মৃত্যুতে লেখা দুটি কবিতাই মৃত্যুঞ্জয় প্রাণমহিমার জয়গান—শোক-কবিতার বিষাদের আধারে সে জয়গান দৃঢ়। রবীন্দ্রনাথের "সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত" কবিতায় সত্যেন্দ্রনাথের ব্যক্তিস্বরূপকে দেশকালের পটভূমিকায় রবীন্দ্রনাথ স্থাপন করেছিলেন। সত্যেন্দ্রনাথ যে মুক্ত মানবিকতার প্রেরণায় কবিতাকে সংগ্রামের মশাল করে তুলতে চেয়েছিলেন, সে কথা স্মরণে রেখে রবীন্দ্রনাথ দুবার অগ্নি-রূপকের প্রয়োগ করেছেন। পরাধীন ভারতবর্ষে সংগ্রামী ভাবী পশ্চিকদের সঙ্গে সত্যেন্দ্রনাথের পানের রাখীযজ্ঞের কথা রবীন্দ্রনাথ বিশেষভাবে বলেছেন। কবিতাটি শুক হয়েছে বর্ষাপ্রকৃতির বর্ণনার ভিতর দিয়ে। আশ্বিনের আশ্বাস সঙ্গেও বর্ষার চিত্রকর কবিতাটিতে বারে বারে দেখা দিল। কিন্তু বার বার সব ছাপিয়ে প্রধান হয়ে উঠেছে 'মুক্ত' 'নব' 'নূতন' প্রভৃতি বিশেষণ, 'অগ্নিবাণ', 'বহ্নিতেজ' প্রভৃতি উপমান। এগুলির প্রতি কবি-পক্ষপাত এই কবিতায় সত্যেন্দ্রনাথকে একটি ব্যক্তিসমীমায় আবদ্ধ না রেখে তাঁকে প্রতীকে রূপান্তরিত করেছে—তা হল ভারতীয় তৎকালিকতায় মুক্তযৌবনের প্রতীক। 'মুক্তমন' 'দীপ্তচেত' সেই প্রতীকার্থবাচক উক্তি। 'সর্ব আবরণ করি লীন চিরন্তন হলে তুমি' এই প্রচ্ছন্ন চিত্রকল্পেও রয়েছে ভৈরবের মুক্তি সাধনার ঐতিহ্যে আধুনিক অবগাহন। ইয়েটস্-এর মৃত্যুতে লেখা অডেনের কবিতাটিতে ইয়েটস্-এর ব্যক্তিকতা ততটা

প্রয়োজনীয় হয়নি, যতটা হয়েছে ইরেটস্-এর মধ্যে কল্পিত কবি প্রতীকের বাণীনিতার প্রসঙ্গি। এই কবিতাটিতেও নিসর্গ প্রকৃতির চিত্র ব্যবহৃত হয়েছে। তা শীতের ছবি। কিন্তু বসন্তের আখ্যায়ের কথা নেই। হয়তো উনিশশো উনচল্লিশে সে আখ্যায় হুলড ছিল না। কিন্তু উনচল্লিশ সালের সেই দিনগুলিতে যখন :

ইন্ দি নাইটমেরার অক্ দি ডার্ক / অল্ দি ডগ্‌স্ অক্ ইউরোপ বার্ক /
এণ্ড দি লিভিং নেশনস ওয়েট / ইচ সেকোয়েন্টার্ড্ ইন ইটস্ হেট,
তখন কবিকেই একমাত্র বলা যায় : ইন দি ডেজার্ট অক্ দি হার্ট / লেট্ দি
হিলিং কাউন্টেন স্টার্ট / ইন্ দি প্রিজন্ অক্ হিজ ডেজ / টিচ দি ক্রিম্যান
হাউ টু প্রেজ।

এ কবিতায় একাধিকবার ক্রিমেন, প্রিজন্ সেলের কথা এসেছে। কিন্তু প্রসঙ্গ প্রকরণের প্রভূত পার্থক্য সত্ত্বেও দুটি শোক-কবিতাই দুই কবির নিজ নিজ দেশকালগত জীবন অধ্যয়নের প্রমাণ বহন করেছে।

‘পূরবী’ কাব্যে আন্তে আন্তে চিত্রকল্পের পরিধি বাড়তে শুরু করল। ‘ইন্ট্রোডাক্টিং দি ইরেলিভ্যান্ট’ যে চিত্রকল্পের প্রধান অভিজ্ঞান তারও দেখা পাওয়া যাচ্ছে। তিনি যখন বলেন—‘মেশীনগানের সম্মুখে গাই জুঁইফুলের এই গান’ তখন তা আর শুধু রবীন্দ্রনাথের প্রিয়তম বিরোধ অলংকারেরই নিদর্শন নয়। ‘মেশীনগান’ এবং ‘জুঁইফুল’-এর সম্বন্ধে বৈপরীত্যে পুনরাবৃত্তি ফুটে উঠেছে ইতিহাস এবং কবির নিজস্ব ভূমিকা সত্ত্বেও সচেতনতা। আগেই উল্লেখ করা হয়েছে যে, ‘পূরবী’ পর্যায়ে নীল রঙের ব্যবহার সমধিক। নীল রঙ প্রশান্তি এবং আত্মস্থতার বাতা বহন করে। কিন্তু এই নীল রঙ যে আর বেশীকণ নীল থাকবে না, ‘পরিশেষে’র কালো রঙ এসে তাকে গ্রাস করবে তার ইঙ্গিত ‘পূরবী’ কাব্যগ্রন্থে একেবারে দুর্লভ নয়। ‘পূরবী’র ‘বৈতরণী’ ও ‘অন্ধকার’ কবিতা দুটিতে সমাসগত দিনান্তের অন্ধকারের চিত্রকল্প অবশ্য একান্ত-ভাবেই ব্যক্তিগত অন্ধকার। সে অন্ধকারের কাছে কবির ব্যক্তিগত প্রণাম আসলে আলোকেরই তপস্বী। কিন্তু ‘পরিশেষে’ পর্যায়ে অন্ধকারের পটভূমিটি হয়ে উঠল অনড়। আন্তর্জাতিক, স্বাদেশিক ও ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার সমাহারে এই কালো ডানা মেলে-দেওয়া অন্ধকারের পাখি কবির অনেকগুলি চিত্রকল্পে নতুন ভেদিকূল রচনা করেছে। ‘পরিশেষে’ পর্যায়ের কবিতা বলতে যদি আমরা বর্তমান সংস্করণের কবিতাগুলিকেই মাত্র না ধরি—যদি প্রথম সংস্করণের কবিতাগুলিকে যার কয়েকটি পরে ‘পুনশ্চে’ চলে এসেছে ও সময়ের দিক থেকে অমিবার ‘শিশুতীর্থ’ কবিতাকেও ধরি—যা ‘পুনশ্চ’ পর্যায়ের অন্তত একবছর

আগের লেখা, তাহলে 'পুনশ্চ' পর্যায়ে রবীন্দ্রচিত্রকল্পের মৌল শক্তি স্তিমিত, আমার এ অভিযোগের জবাবে দুই কাব্যের সীমানা চৌহদ্দি নিয়ে বুঝা বাদ-প্রতিবাদ ঘটে না। আমি যেভাবে 'পরিশেষ' কাব্যের সীমা নির্দেশ করতে চাই, তার সীমার মধ্যে বস্তুবিশ্বের অভিঘাতে চঞ্চল কুবিমানস চিত্রকল্পে কীভাবে নতুন ভেহিক্ল ব্যবহার করেছেন তার একটি তালিকা দিলাম :

(ক) রজনীর অজুলিতে অন্ধমালা কিরিছে নীরবে। (খ) কাকর পখের পায়ে। শুকনো পাতার দৈন্ত জমে গন্ধরাজের সারে। (গ) মলিন উষার বর্ষ, | কল্পনা যত বাহুড়ের মতো | রাতে ওড়ে কালো বর্ষ। (ঘ) প্রতারণার ছুরি | পাজর কেটে করে চুরি | সরল বিশ্বাস। (ঙ) বোবা গাছ ওরে | সহজে বহিস শিরে বৈশাখের নির্ণয় দাহন। (চ) কদম্বের কদাঘাতে | দিয়ে যায় কালিমার মসীরেখা। (ছ) বাদলের কালোছায়া | স্নাতসেতে ঘরটাতে ঢুকে | কলে পড়া জঙ্ঘর মতো | মুছ'য় অসাড়। (জ) পাহাড়-তলিতে অন্ধকার মৃত রাক্ষসের চক্ষু কোটরের মতো।

একথা আমরা জানি যে, ভেহিক্ল-এর নবীভবনে কবিতার বাচ্যার্থ ও বাঙ্গনার দিগন্তপরিবর্তনই শুধু ঘটে না, দিগন্তবিস্তৃতিও ঘটে। রবীন্দ্রকাব্যে আমি যাকে 'পরিশেষ' পর্যায় বলছি, সে পর্যায়ে বহির্বিষয় ও অন্তর্বিষয়ের সহযোগে ভেহিক্ল-এর এমন উদ্ভাবন ঘটেছে।

কিন্তু 'পুনশ্চ' পর্যায়ে চিত্রকল্পের জ্ঞান এবং প্রকৃতি কিছুই আর এমনটি থাকার কথা নয়। 'পুনশ্চ'-র কাব্যপ্রকৃতি সঘনো আমরা অবশ্যই মনে রাখি যে, 'পুনশ্চ' পর্যায়ে রবীন্দ্রনাথের প্রধান অভিনিবেশের বিষয় ছিল গল্প পঙ্ক্তের সীমারেখার রদবদল। 'পুনশ্চ'-র গল্পছন্দ সেই অন্বেষণের পরিণাম। ছন্দোবদ্ধ বাণীর ধ্বনিমূল্য বিচারে একটা কথা বলা হয়—একই শব্দ ছন্দোবদ্ধনে যে ধ্বনিমূল্যের নির্দেশ করে, ছন্দোবদ্ধন থেকে বিমুক্ত অবস্থায় তা করে না, এমনকি দুই ছন্দের একই শব্দ পৃথক ধ্বনিমূল্য সৃষ্টি করে। ছন্দোবদ্ধনে বৃত্ত শব্দের ধ্বনিমূল্য (Phonetic Value) এক হিলাবে কবির তাত্ত্বিক জীবনভাষ্যের প্রতিনিধি। চিত্রকল্পের বেলাতেও এই কথা প্রযোজ্য। 'নক্ষত্রের পাখার স্পন্দনে চমকিছে অন্ধকার আলোর ক্রন্দনে' অথবা 'তুমি এক দূরতর বীপ বিকেলের নক্ষত্রের কাছে' এই উক্তির প্রোজ্জ্বল্যের মধ্যে যদি এ চিত্রকল্পগুলি স্থাপিত হয়, তাহলে তা সেই দশা পাবে, একটা গোলাপের পাপড়িগুলো খুলে সাজিয়ে তাকেই সেই গোলাপ বলতে গেলে যা হয়। 'পুনশ্চ' চিত্রকল্প কবিতার গল্পছন্দে অবশ্যই আর পূর্বতন পর্যায়ের শক্তি-সংহতির

ধারাবাহিক রক্ষা করবে না। লক্ষ্যীয় আমি যান রক্ষা করার কথা বলছি না। আমি ধারাবাহিক রক্ষা করার কথা বলছি, আমি চিত্রকল্পের পূর্বতন ভাব প্রকৃতি রক্ষা করার কথা বলছি। ‘পুনশ্চ’ পর্যায়ে কবির প্রধান অধিষ্ট ছিল কাব্যের কথক চরিত্রটিকে পূর্বতন কবিতার উচ্চাঙ্গ থেকে নামিয়ে এনে তাকে বন্ধুগুণীর সম্মুখীন করে দেওয়া। সে বন্ধুগুণী আধুনিক নাগরিক-সম্মান। এবং সে আলাপনের ভাষাও অন্তরঙ্গ সামাজিক আলাপনের ভাষা। এ ভাষা চিত্রকল্পকে দাবী করে না। “বাশি” এবং “নিশ্চীর্ণ” ‘পুনশ্চ’ কাব্যগ্রন্থে আছে বটে কিন্তু তা যে ‘পুনশ্চ’র নিজস্ব অভিজ্ঞানযুক্ত কবিতা নয়— তা যে প্রকৃত প্রস্তাবে ‘পরিশেষ’ পর্বের শেষ দান সে কথা আমি আগে বলেছি।

‘পুনশ্চ’ একাধিকবার যে প্রশ্নটি ব্যবহৃত হয়েছে তা হল জল বা নদী। “কোপাই” কবিতাটিতে জলের উপমান স্বাভাবিক। কিন্তু কবি যখন “খোয়াই” লিখতে গিয়েও বলেন, “উর্মিল লাল কঁাকরের নিস্তব্ধ তোলপাড়” অথবা ‘পাখরের উপর নিৰ্ঝরের মতো আমার উপর দিয়ে বয়ে গেল অনেক বৎসর’, তখন বলতেই হয় কবি তাঁর নতুন ছন্দের সঙ্গে জলের একটা আত্মীয়তা খুঁজে পেয়েছেন। তিনি যখন “স্বন্দর” কবিতায় বলেন ‘বর্তমানের নোঙর ছেঁড়া ভেসে যাওয়া এই দিন’ অথবা “বিশ্বশোক” কবিতায় বলেন ‘দেখতে পাব বেদনার বজ্র নামে কালের বৃকে শাখা প্রশাখার’ তখনও সেই একই কথা প্রযোজ্য। আর এমনিতে ‘পুনশ্চ’ কাব্যগ্রন্থে নদীর চিত্রকল্পটি একাধিকবার ভেসে এসেছে। যদিও তিনি তাঁর একটি পত্র গদ্যকাব্যের পক্ষ সমর্থনে বলেছেন, ‘সে নাচে না, সে চলে। সে সহজে চলে বলেই তার গতি সর্বত্র।’ তথাপি দেখা যায় নাচের জগৎ থেকে তিনি বারবার ভেহিকুল সংগ্রহ করেছেন :

- (ক) ঘুরিয়ে ঘুরিয়ে আৰ্ত্তের বাধরা। ছুই তীরকে ঠেলা দিয়ে দিয়ে।
উচ্চ হেসে খেয়ে চলে। (কোপাই) (খ) যেমন নদী যখন অলংকারের
ঝংকার দিয়ে নাচে, | আর যখন সে নীরবে বসে থাকে ক্লান্ত হয়ে, (ঐ)
(গ) তবু কোঁকে কোঁকে উঠে টলমল করে কলম চলছে, | যেমনটা হয় যদ
খেয়ে নাচতে গেলে (নাটক) (ঘ) তার গলায় সুর ওঠে বলক দিয়ে, |
নদীর কল্পে আলোর মতো। (বালা)।

লক্ষ্যীয় যে, এগুলির অধিকাংশই নাচের ব্যাকরণ মেনে চলার চিত্রকল্প

নয়— তারা নাচের কঠিন অঙ্কশালন ভেঙে ফেলাছে— একথাটাই তাদের বেশী করে বলার কথা। ‘পুনশ্চ’ বা ‘শেষসপ্তকে’, কবিতা যেখানে চিত্রকরের গুচ্ছ সৃষ্টি করতে গেছে সেখানেই কবিকে হাত পাততে হয়েছে তাঁর পূর্বতন সৃতির ভাঙারের কাছে। আরো লক্ষ করার বিষয়, ‘পুনশ্চ’ পর্যায়ে কণ্ঠস্বরের ভূমিকা পরিবর্তনের অঙ্কই চিত্রকরের ব্যবহার অস্বাভাবিক হয়ে উঠল না। বিষয়টি বিস্তারিত করে বলার জন্য ‘লিপিকা’ ও ‘পুনশ্চ’ থেকে দুটি অংশ উদ্ধৃত করি :

এখানে নামল সন্ধ্যা। সূর্যদেব, কোন্ দেশে, কোন্ সমুদ্রপারে, তোমার প্রভাত হল ?

অন্ধকারে এখানে কেঁপে উঠছে রজনীগন্ধা, বাসরঘরের দ্বারের কাছে অবগুষ্ঠিতা নববধূর মতো ; কোন্‌খানে ফুটল ভোরবেলাকার কনকচাঁপা। জাগল কে। নিবিয়ে দিল সন্ধ্যায়-জ্বালানো দীপ, ফেলে দিল রাত্রে-গাঁথা সৈঁউতিফুলের মালা।

এখানে একে একে দরজায় আগল পড়ল, সেখানে জানল। গেল খুলে। এখানে নৌকা ঘাটে বাঁধা, মাঝি ঘুমিয়ে ; সেখানে পালে লেগেছে হাওয়া।
(লিপিকা)

এবং এই সঙ্গে স্মরণ করি :

আমারও যখন শেষ হবে দিনের কাজ, | নিশীথরাজের তারা ডাক দেবে |
আকাশের ওপার থেকে—।

তারপরে ?

তার পরে রইবে উত্তর দিকে | ঐ বৃক্ষাটী ধরণীর রক্তিম, | দক্ষিণদিকে চাষের খেত, | পূর্ব দিকের মাঠ চরবে গোব্দ | রাঙামাটির রাস্তা বেয়ে। গ্রামের লোক যাবে হাট করতে। | পশ্চিমের আকাশপ্রান্তে | আঁকা থাকবে একটি নীলাঙ্গনরেখা। (ধোয়াই : পুনশ্চ)

‘পুনশ্চ’ থেকে উদ্ধৃত অংশে কণ্ঠস্বরটি একজন কর্মীর। সে কণ্ঠস্বরে গাঢ় হয়েছে সেই কর্মীর প্রসন্ন জীবনস্বভা। ‘লিপিকা’ থেকে উদ্ধৃত অংশটিতে ধীর কণ্ঠস্বর তিনি একজন কবি। দুটি কণ্ঠস্বরের পার্থক্য সহজেই অনুধাবনীয়। ‘লিপিকা’ অংশে গভীর রয়েছে কবিসত্ত্বব আবেগের টান ও দোলা। ‘পুনশ্চ’ অংশে সে আবেগের দোলা ও টান তত আবেগিক হয়নি। ‘লিপিকা’ অংশে চিত্রকর তাই পূর্বতন কাব্যভাণ্ডার থেকে গৃহীত হতে বাধেনি। ‘পুনশ্চ’ পর্যায়ে কর্মীর কণ্ঠস্বরে লেগেছে প্রসন্ন সামাজিকের সংযত মননের দীপ্তি। আবেগ সেখানে গভীর কবিতার অতিচ্ছন্দ বোঝাচারে যাত্রাহারা না হয়ে পড়ে— এদিকে

কবির ছিল প্রথম দৃষ্টি। সেই বোধ থেকেই চিত্রকল্প এখানে শাসিত ও নিয়ন্ত্রিত। আমি বলেছি ‘পুনশ্চ’ পর্যায়ে আবেগের দোলা ও টান তত আবৃত্তিক হয়নি। কারণ ‘পুনশ্চ’ পর্যায়ে প্রধান হয়ে উঠেছিল কবির নিঃসক্ত দেখার সাধনা। যদিও একথাটি কবির ‘জন্মদিনে’ কাব্যগ্রন্থের কথা— ‘আপন স্বাভাব্য হতে নিঃসক্ত দেখিব তারে আমি’,— তবু ‘পুনশ্চ’ থেকেই আমার আবরণ ভেঙের সাধনা হয়েছিল গাঢ়তর, গূঢ়তর। তাই ‘পুনশ্চ’র কাব্যরহস্যের ঠিকানা নেই তার চিত্রকল্পের মধ্যে। সে ঠিকানা রয়েছে বরঞ্চ উপমা আর বস্তুবোর লতাপুষ্প সম্বন্ধে; ‘বৈকল্পিক বিভ্রাসে’ গঠিত হয় যে প্রতিসাম্য তার মধ্যে। উদ্ধৃত অংশে উত্তর দক্ষিণ পূর্ব পশ্চিমের বর্ণনাতেই যে সে প্রতিসাম্য গঠিত হয়েছে তাই নয়, লালমাটি, নীলমেঘ, চামাটির ধূসরতার সন্নিপাতে গড়ে ওঠে এক রূপকল্পনা— তা কিন্তু চিত্রকল্প নয়।

কিন্তু তার মানে এ’ নয় যে, ‘পুনশ্চ’ পর্যায়ে কোনো মৌলিক চিত্রকল্প নেই। ‘মাকে মাকে মর্চে ধরা কাণো মাটি মহিষাসুরের মুণ্ড যেন’ (খোয়াই), অথবা ‘আমার বিশ্বের শেষ রেখাতে যেখানে বস্তুহারা ছায়াছবির চলাচল’ (একজন লোক), ‘কবলচাপা হাঁপিয়ে ওঠা রাত’ (ঐ) প্রভৃতি চিত্রকল্প এ কথাই প্রমাণ করে যে অনাস্বীয় উপাদান নিয়ে চিত্রকল্প রচনার নিঃসঙ্কোচ মানসিকতা এবং নিঃসক্ত দৃষ্টি ‘পুনশ্চ’ পর্যায়েও সক্রিয় ছিল। ‘শেষসপ্তক’-এর “পিলসুজের উপর পিতলের প্রদীপ” কবিতাটিতে মোহন সর্দারের চিত্রটিতেও কবিতার ক্ষেত্রে অল্পরূপ অনাস্বীয় জগতের আভাস বয়ে আনে। হয়তো কবির ছবির জগতেই তার প্রকৃত ঠিকানা। ‘একটা হলদে প্যাসের আলোর খুঁটি | দাঁড়িয়ে আছে একচোখো ভূতের মতো | পথের বাঁ ধারটিতে জমেছে ছায়া’—এ চিত্রকল্পটি প্রসঙ্গেও এই কথাটি প্রযোজ্য।

অথচ আশ্চর্যের বিষয় এই, সেই রবীন্দ্রনাথ যখন ছন্দোবদ্ধ মিলনান্ত পংক্তি-সম্মুখকে পুনরায় যেনে নিলেন তখন তাঁর চিত্রকল্পও আবার পুরাতন মন্ত্রশক্তি ফিরে পেল। একটু আগে আমরা ‘পুনশ্চ’ থেকে এমন একটি চিত্রকল্পের উদাহরণ দিয়েছি যেখানে নিশ্বাস চেপে ধরা কবলের ভেহিক্ল ব্যবহৃত হয়েছে। ‘আকাশপ্রদীপ’-এ “চাকীরা চাক বাজায় খালে বিলে” কবিতাটিতে সেই উপাদানই কত শক্তিমান হয়ে ওঠে তা লক্ষ্যীয় :—

জাগা মনের কোন্ কুয়াশা স্বপ্নেতে ঘায় ঘোষে, | ধোঁয়াটে এক কবলেতে
যুমকে ধরে চেপে, | রক্তে নাচে ছড়ায় ছন্দে মিলে— | চাকীরা চাক
বাজায় খালে বিলে ।

এই কবিতাটি নিজেই যে অসামান্য সেকথা আমার বলার অপেক্ষা রাখে না। ছড়ার অল্পমাত্র একটা হারানো যুগের সঙ্গে আজকের বিশ্বাসহারা আধুনিক যুগের ঠোঁটাকুঁকির ফলে রসের পেয়ালা উছলে পড়েছে। প্রায়শ্চিত্ত চিত্রকল্পই প্রমাণ করে রবীন্দ্রনাথ তাঁর চিত্রকল্পের শেষ আলোক এবার ছড়িয়ে দিচ্ছেন :

পাকুড়তলির মাঠে | বায়ুনমারা দিঘির ঘাটে | আদিবিশ্ব-ঠাকুরমায়ের
আসমানি এক চেলা | ঠিক দুপুরবেলা | বেগুনি-সোনা দিক্-আঙিনার
কোণে | ব'লে ব'লে ভুঁইজোড়া এক চাটাই বোনে | হলদে রঙের শুকনো
ঘাসে।

এই এক চিত্রকল্পেই আবহমানকাল আলোকিত হয়ে ওঠে। আসর এইভাবে জমিয়ে নিয়ে তারপরে কবি যখন বলেন, 'তপ্তহাওয়ার বাজপাখি আজ বারে বারে | হেঁ মেরে যায় ছড়াটারে', তখনই কবিতাটির মূলভাব যুঁতি পরিগ্রহ করে। বেশ বোঝা যায় যে, ভাববস্তুর পুরাতন বিজ্ঞানসে রবীন্দ্রনাথ আর শাস্তি পাবেন না। তাঁর চিত্রকল্পস্বপ্ননের ক্ষমতা সেখানে অভ্যাসিকতার ম্লান। 'সানাই' কাব্যগ্রন্থের "বন্ধ" কবিতাটি তার নিদর্শন।

কবি যখন পৌঁছোলেন 'আরোগ্য' ও 'রোগশয্যার' কাব্যপর্বায়ে তখন তাঁর কবিতা হয়ে উঠেছে নিজের আমিত্ব থেকে মুক্ত হয়ে বিশ্বসংসারকে অনাসক্ত চিন্তে দেখার সাধনা। তাঁর এই দেখা কতখানি সার্থক হয়েছিল তার একটা প্রমাণ তার পূর্বেই পাওয়া গেল 'সানাই' কাব্যগ্রন্থের শেষ কবিতায়। এই কবিতাটি একটু পৃথকভাবে আলোচনা করার জন্ত পড়ার প্রয়োজন আছে :

জানি দিন অবসান হবে, | জানি তবু কিছু বাকি রবে। | রজনীতে
ঘুমহারা পাখি | এক সুরে গাহিবে একাকী— | যে শুনিবে, যে রহিবে
জাগি | সে জানিবে, তারি নীড়হারা | স্বপন খুঁজিছে সেই তারা | যেখা
প্রাণ হয়েছে বিবাগি। | কিছু পরে করে যাবে চূপ | ছায়ায়ন স্বপনের
রূপ | করে যাবে আকাশকুসুম, | তখন কুজনহীন ঘুম | এক হবে রাজির
সাথে। | যে গান স্বপনে নিল বাসা | তার কীণ গুজন-ভাষা | শেষ হবে
সব-শেষ রাতে।

মনে পড়ে আর একটি কবিতা। সে কবিতাটিও আরেকটি কাব্যগ্রন্থের শেষ কবিতা। কাব্যগ্রন্থটি 'নবজাতক'। বাংলা সন ভেরশ সাতচল্লিশের বৈশাখে বেরুল 'নবজাতক'। প্রাণে ছাপা হল 'সানাই'। 'নবজাতকে'র শেষ কবিতা "শেষকথা"। 'সানাই'-এর শেষ কবিতা "অবসান"।

বতঃই নজরে পড়ে থাকে আমরা চিত্রকল্প বা ইমেজ বলি তা এখানে প্রকৃষ্টে নেই। যদি থাকেও তবে তা এখানে একান্তই সংগুপ্ত বা 'হিড্‌ন্'। 'ছায়া-ঘন স্বপন' প্রভৃতি যুদ্ধ বর্ণনার মাঝে মাঝে কখনো কখনো চিত্রকল্পের দু-একটা পাশড়ি ধরা পড়ে বটে, কিন্তু কবিতাটি প্রকৃত প্রস্তাবে দাঁড়িয়ে আছে একটি অসুমানাত্মক বিবৃতির উপর। কী হয়েছে তা নয়, কী হতে পারে সেটাই এখানে বলবার কথা। সূত্রাং ভবিষ্যৎ-কালবাচক ক্রিয়াপদ এখানে শাস্ত গান্ধীর্থে ব্যবহৃত হল। এমনভাবে 'জানি' শব্দটি প্রথমে বসানো হয়েছে যে ভবিষ্যৎ-কালবাচক ক্রিয়া একটা অনিবার্য ভবিষ্যৎবোঝার রূপ পেয়েছে। অসুমান হয় দুটি বইয়ের শেষ কবিতার বেলায় কবি ভেবেছিলেন আসন্ন সমাপ্তির কথা। "শেষকথা" আর "অবসান" এই নাম দুটি যেন শেষের রঙকে ধরিয়ে দিতে চায়। আমাদের বর্তমান ক্ষুদ্র আলোচনার লক্ষ্য "অবসান" কবিতাটির নিবিষ্ট পাঠ।

প্রথমেই লক্ষণীয় সাড়ে তিন মাস আগে লেখা "শেষকথা" কবিতাটিতে কবি যেন সামনে কাউকে রেখে কথা বলছেন। তিনি যে সেখানে সংলাপের বশবর্তী তা বেশ বোঝা যায়। সে সংলাপ কিন্তু দ্বিতীয় কোনো ব্যক্তির সঙ্গে নয়—নিজেরই গোপন অন্তরতর সত্তার সঙ্গে সে আলাপ। তাকে সম্বোধন করে শাস্ত অগ্ৰহণ কর্তে এ হিসাব-নিকাশের প্রস্তাবনা—'কী তুমি কেলিয়া গেলে, কী রাখিলে অস্তিম্ব সঞ্চয়ে'। এই "শেষকথা"-য় কবি যে চিন্তা করছেন তাও স্পষ্ট ভাষায় ব্যক্ত করছেন—'মনে-মনে ভাবি তাই'। শেষ কথা বটে, কিন্তু কথার শেষ নয়, আশারও শেষ নয়। তখনও এ ভাবনা মনের মধ্যে জ্বাল বুনছে—'বিচ্ছেদের দূরদিগন্তের ভূমিকায়। পরিপূর্ণ দেখা দিবে অস্ত রবিরশ্মির রেখায়'। তখনও এ আশা দুর্বল, আজকের মুছে ফেলা চিত্রপটে আবার নূতন রঙে ছবি আঁকা শুরু কি কোনো দিন হবে?

"অবসান" কিন্তু এর থেকে গাঢ়তর কবিতা। এ একান্তভাবেই আত্মগত। "শেষকথা" যদি হয়ে থাকে মুখর ভাষণ, "অবসান" তবে নিঃসন্দেহে মৌন চিহ্ন। "শেষকথা"-র 'জানি' প্রবল না হলেও প্রকট। "অবসান"-এ প্রথম দুটি সংক্ষিপ্ত বাক্যে 'জানি' নিজেকে জানান দিয়েই নেপথ্যে সরে গেছে। "শেষকথা"-র ভাবনা পুঞ্জ পুঞ্জ হয়ে রয়েছে—তা দানা বাঁধে নি তা নয়, বিছড়ির মতো দানা বেঁধেছে। "অবসান" কবিতার 'ভাবছি যে' একথা আগের কবিতার মতো ('মনে মনে ভাবি তাই') খুলে বলার দরকার নেই। গোটা কবিতায় ভাবনা একটি ছোটো ঘটনার ভিতর দিয়ে নিটোল ক্ষুদ্র নীতি ঘটনাই সেখানে ভাববার রূপ ধরেছে। প্রায়শ্চৈ বিতীয় পঙ্ক্তিতে

‘তবু কিছু বাকি রবে’—‘তবু’ আত্যন্তিক অবসানের পর এক নিবু-নিবু প্রদীপ। এই কীণ আলোয় আমাদের বা-কিছু দেখার দেখে নিতে হবে। দিনের মুখর কর্মকাণ্ডের পরে রাত্রির নীরবতায় শুধু একটি ঘুমহারা পাখির গান—কী গান, কেমন গান সে কথা বলা নেই। কিন্তু তার চেয়ে গৃঢ় কথার আভাস দেওয়া হল। যে জেগে থাকবে সে সেই গানের একটা মানে খুঁজে পাবে। সুতরাং এখন থেকে গানটি আর নিসর্গের অংশ নয়—শ্রোতার — যে শ্রোতার দিন সারা হয়েছে, অথচ আর সকলের মতো যে মনের দিক থেকে ঘুমিয়ে-পড়া মানুষ নয়, যার খোঁজার পালা তখনও অনিশেষ, সে সেই গানের মধ্যে নিজের অধেষাপরায়ণ সত্তার, হয়তো বা অস্থিটেরও ঠিকানা খুঁজে পাবে। পাখির এক সুরের একলা গান শুনে শুনে শ্রোতা ব্যক্তিটির মনে হল—তার স্বপ্ন পাখির গানের শব্দমূর্তি ধরেছে। সে স্বপ্নের বিশেষণ দেওয়া হয়েছে ‘নীড়হারা’। সেও বাসা খুঁজে বেড়াচ্ছে ঐ পাখির মতো। সেও নিঃসঙ্গ। দূর আকাশের তারায় কবির বিবাগী প্রাণের শেষ ঠিকানা। গানের মতো কবির স্বপ্ন সেই ঠিকানা খুঁজে ফিরছে।

এইবার গান আর ‘ছায়াঘন স্বপনের রূপ’ এক হয়ে গেল। ‘তবু’ এই অব্যয়টি কবিতাটির দ্বিতীয় পঙ্ক্তিতে যে নিবু-নিবু প্রদীপ জালিয়ে রেখেছিল, তাও এবার নিঃশেষে নির্বাপিত হবে। ‘কিছু পরে করে যাবে চূপ/ছায়াঘন স্বপনের রূপ’। ‘আকাশকুসুম’ বলতে আগের অংশে দ্রুত নক্ষত্র-অধেষার কথা বলা হয়েছে। তখন আর শব্দ বা স্পর্শের কোনো জগতই থাকবে না। কুজনহীন ঘুম আর রাত্রির যবনিকা তখন একাকার। যে-আকুলতা ছিল সারা দিনের সঙ্গী, তা আকাশকুসুমের মতোই হারিয়ে যাবে। পাখির গান আর কবির নীড়হারা স্বপনের ঘুরে বেড়ানো একসঙ্গে খেঁষে যাবে। সব-শেষের রাতে সব-কিছুই শেষ হয়ে যাবে। পাখি বাসা খুঁজছিল। বাসা শুধু বাসস্থানই নয়, পাখির অভিজ্ঞানও বটে। অনিকেত সত্তা এমন করেই খুঁজে কেয়ে নিজেকে। কবির কাছে পাখির গান হয়ে ওঠে নিজের শিক্তময় সত্তার প্রতিক্রপ, তা এক হিসাবে, সেই নিজেকে খুঁজে ফেরারই স্বপ্ন। ‘যে গান স্বপনে নিল বাসা’—আকৃতিস্বয় স্বপ্ন আর নৈসর্গিক পাখির গান শেষ পর্যন্ত এক হয়ে মিলিয়ে গেল। তখন থাকবে শুধু ব্যক্তিনিরপেক্ষ জগৎ-ব্যাপার। রাত্রির নিঃশব্দ কালো পর্দা।

আমার মনে পড়ে এমিলি ডিকিন্সনের সেই কবিতাটি, যার প্রথম উক্তিটি এই— ‘অ্যাট হাক্ পাষ্ট্ বি এ সিঙ্গল্ বার্ড আনটু এ সাইলেন্ট ক্লাই’। সাড়ে

ভিনটের যে পাখির ডাক একরকম, তা সাড়ে চারটের আর একরকম। সাড়ে সাতটার তা হুয়িয়ে গেল! থাকল শুধু আলোকময় বিশালতা, বার অপসর নাম 'স্পেস'। ঘটনা-বস্তুই সেখানে চিন্তা-প্রতীক। “অবসান” কবিতাতেও পাখির একলা গান হয়ে গেল কবির স্বপন। স্বপন আর পাখির গান দুইই দিনশেষে রাজির আধারে নীড়হার। কিছু পরে আর তাও থাকল না। থাকবে শুধু নিরপেক্ষ উদাসীন স্পেস। সমাসয় যবনিকার নিচে একটা মহানিস্ক্রিয়তার মনোভাব নিয়ে কবিতাটির শুরু—সমাপ্তিতে তা আরো ঘন হয়ে উঠল। সমাপ্তির অন্ত খেদ নেই, সে কারণেই কোনো আশ্বাসবাক্য নেই, সাধনাবাক্য নেই।

‘রোগশয্যা’ কাব্যগ্রন্থে এবং ‘আরোগ্যে’ আলোক এবং অন্ধকারের অপ্রময় চিত্রকল্পটি অনেকবার ফুটে উঠেছে। ‘রোগশয্যা’ কাব্যগ্রন্থের অধিকাংশ কবিতা সকালে লেখা। ‘আরোগ্য’ কাব্যগ্রন্থের বেশ কিছু কবিতা বিকালে লেখা। দুটি কাব্যগ্রন্থেই কিন্তু বারবার আলো অন্ধকারের মধ্যে সেতুবন্ধনের প্রয়াস। সেই প্রয়াসের একটি অসামান্য চিত্রকল্প :

চাঁদেরমুকুট পরা অচঞ্চল রাজির প্রতিমা।
রহিল নির্বাক হয়ে পরাভূত
যুগের আসনে।

কিন্তু ‘আরোগ্য’ পর্বায়ে এই সব চিত্রকল্পকে ধীরে ধীরে ছাড়িয়ে উঠছে অনন্ত শূন্যের ইঙ্গিত। মন্দিরের চূড়া, গাছ, অরণ্যের উপর বাহ, সমস্তই বেন শেষ বন্ধনমুক্তির ইঙ্গিত।

সাক্ষ্যবিচ্ছাদন ও দুজন আধুনিক কবি

কবিতার ইতিহাস সাক্ষ্য দেয় যে, শব্দের আভিধানিক অর্থ যুগে যুগে, পাত্রে পাত্রে সমান থাকলেও, প্রধান কবিদের হাতে তার অহুস্বেয় হেরফের ঘটেছে বারে বারে। হাতের কাছে এর অকাটা প্রমাণ হিসাবে বলা চলে, রবীন্দ্রনাথের ব্যবহৃত 'রক্ত' শব্দের অহুস্বেয় আর নজরুলের 'রক্ত' শব্দের অহুস্বেয় এক নয়। দূরের উদাহরণ ইংরেজি 'লিলি'। মধ্য ভিক্টোরীয় যুগে যা ছিল শুভ সারল্যের স্বতিবহ, প্রি-র‍্যাফেলাইটদের হাতে তা-ই হল নীরক্ততার প্রতীক। রবীন্দ্রনাথের 'নদী' আর জীবনানন্দের 'নদী' এক অর্থের আকাশ নিয়ে আসে না। এর নানা কারণের মধ্যে অগ্রতম একটি বর্তমান আলোচনার প্রেক্ষাপটে বিশেষভাবে অলুধাবনীয়। যে-কোনো বড়ো কবির স্বাতন্ত্র্য ও গুরুত্বকে ঠিকমত বুঝে নেবার একটা বিশেষ পন্থা হল সেই কবির সময়-চেতনাকে ঠিকমত চিনে নেওয়া। সময়ের জটিলতাকে কবি কোন্‌ দ্বন্দ্বিক সমগ্রতায় উপলব্ধি করেন সেটাই এ প্রসঙ্গে আমাদের অগ্রতম আলোচ্য বিষয়। 'মৃত্যু' এই শব্দটি রবীন্দ্রনাথের জীবনে তিনবার তিনরকমের অহুস্বেয় বয়ে এনেছে। এটা কেবলমাত্র রবীন্দ্রনাথের মৃত্যু-চেতনার পরিবর্তনের ফল নয়, কবির সময় চেতনারও বিশিষ্ট সাক্ষ্য বটে।

সময়ই কবির মৃত্যু-চেতনার পরিমাপক। সূত্রাং জীবনচেতনারও পরিমাপক সময়। সময়কে অনন্তের সঙ্গে একীভূত করে নিয়েছিলেন বলেই প্রাচীন ভারতীয়েরা ট্র্যাজেডি লিখলেন না। ঋণকালকে আত্যন্তিক বেদনায় এবং বিক্রমে গ্রহণ করে পশ্চাত্য ট্র্যাজেডি অমরত্ব পেল। সময় সবচেয়ে এই বোধ যদি পৃথিবীর কোনো দেশে আজও অগৃহীত থাকে, পশ্চাত্য ট্র্যাজেডির আবেদনে সে সম্যক সাড়া দিতে পারবে না। সময়-চেতনার প্রভেদ কেমনভাবে একই কালে পরিবর্তিত দুই কবির জীবন-মৃত্যু-চেতনায় পার্থক্য সৃষ্টি করে রিলুকে ও রবীন্দ্রনাথ তার প্রমাণ। ডুয়িনো এলেজি'র (১৯১৩) ভাষ্য উপলক্ষে রিলুকে বলেছিলেন যে, এলেজিগুলিতে জীবন ও মৃত্যুকে অভিন্ন স্বীকৃতি

দেওয়া হয়েছে। একটাকে বাদ দিয়ে আরেকটা মেনে নিলে সেই সীমাবদ্ধতার প্রবেশ করতে হয়, যার মধ্যে আছে সমস্ত অনন্তকে পরিমর্জন। মৃত্যু জীবনের সেই অংশটা যা আমাদের দৃষ্টির বাইরে। রিল্কে বলেছেন, আমাদের অস্তিত্বের পূর্ণচেতনা আমাদের আয়ত্ত করতে হবে—which is the same in two unseparated realms; ইহলোক বলে কিছু নেই, পরলোক বলে কিছু নেই। যা আছে তা এক পরম ঐক্য—great unity। পক্ষান্তরে রবীন্দ্রনাথের মৃত্যু-চেতনা রিল্কে থেকে পৃথক। ‘বলাকা’ (১২১৭) পর্বেই তাঁর মৃত্যু-চেতনা পরিণতি পেয়েছে। ‘বলাকা’ কাব্যে কবিতার সংখ্যা ৪৫, আর ‘মৃত্যু’ বা ‘মরণ’ শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে ৩০ বার। এ মৃত্যুকে রবীন্দ্রনাথ জেনেছেন অমৃতময় জীবনকে আত্মীকরণের একটা পন্থা রূপে। মৃত্যুকে পার হয়ে লাভ করতে হবে অমৃত, ইতিহাসের সন্ধিক্ষেপে সামাজিক মাহুষের হয়ে এ কথা রবীন্দ্রনাথ বলেছেন ‘বলাকা’য়।^১ ‘পুরবী’ (১২২৫) কাব্যগ্রন্থে রবীন্দ্রনাথ বললেন নিজের পক্ষ থেকে আরেক কথা। “কঙ্কাল” কবিতাটির মূল কথা আমরা একত্রে স্মরণ করতে পারি—‘আমার মনের নৃত্য, কতবার জীবনমৃত্যুরে / লজ্জিয়া চলিয়া গেছে চিরস্বন্দরের স্বরপুরে’। রিল্কে জেনেছিলেন—there is neither here, nor a beyond but the great unity, in which those creatures who surpass us, the angels are at home। সেখানে রবীন্দ্রনাথ এই প্রশ্নে কোনো দেবদূত বা ঈশ্বরের কথা বললেন না। ‘বলাকা’র মৃত্যুর বিজয়ী প্রতিযোগী ‘অমৃত’। ‘পুরবী’ থেকে মৃত্যুর বিজয়ী প্রতিদ্বন্দ্বী ‘স্বন্দর’। তাঁর ‘স্বন্দর’ জীবন-মৃত্যু-নিরপেক্ষ চিরন্তনত্বের কথা বলে। সঙ্কটাতুর যুরোপে রিল্কে জানতে চেয়েছিলেন এই জড় বিশ্বে মাহুষের ঠিকানা। খুঁজতে খুঁজতে তিনি পেয়ে গেলেন এক পরম পূর্ণকে—যার মধ্যে নশ্বর ও স্থায়ী, জীবন ও মৃত্যু ‘অবিচ্ছেদ্য এক অঞ্চল’-রূপে চিরবিদ্যমান। সেই বিশ্বসংকটেরই মধ্যে ঝাড়িয়ে রবীন্দ্রনাথ হযতো ভারতীয় ধ্রুবত্বের কথা বলেছেন, বলেছেন ‘চিরন্তন এক’-এর কথা। কিন্তু তাঁর বক্তব্যের সার কথা হল ‘হে মহাজীবন, হে মহা-মরণ, লইছ শরণ লইছ শরণ’। তাঁর কাছে মৃত্যু জীবনের মাত্রা। এই মৃত্যু-মাত্রিক জীবন-ছন্দকে রবীন্দ্রনাথ অনন্তের মুক্তছন্দে রূপায়িত করে বুঝে নিতে

১. এর পূর্বে ‘শান্তিনিকেতন’-গ্রন্থের “আত্মার প্রকাশ”-প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছিলেন—‘অহং আপনার মৃত্যুর দ্বারাই আত্মার অমরত্ব প্রকাশ করে’। এ প্রবন্ধেই তিনি আরো বলেন যে, জন্ম-মৃত্যুর দ্বারগুলি আত্মার পতির পরিমাপ করছে মাত্র। এটাই কি সময়ের সঙ্গে ব্যক্তির বোঝা পড়ার প্রশ্ন নয়? বিশেষ আমরা বন্ধন বন্ধত্বের সুপের সামগ্রিক পটভূমিকায় ব্যাপারটি চিন্তা করি?

গিয়েছিলেন। ‘এক মত্রে দোহে অভ্যর্থনা’—তাই শুধু জয়দিনের প্রাসঙ্গিক উক্তি যাত্র নয়।

দুই

প্রথম মহাযুদ্ধের পরে, কিংবা বলা ভালো, বর্তমান শতাব্দীর দ্বিতীয় পাদের প্রারম্ভ থেকেই সময় দ্রুতলয় হয়ে ওঠে। সেই জটিল দ্রুতলয়ের ফলে বস্তুবিশ্বের প্রতি অধিকতর মনোযোগের দাবি প্রবলতা পেল, ডাক এল অবচেতনের গভীরে অবতরণের জগৎ, আত্মান অহুত্ব হল স্বপ্নলোকের মতো অসংলগ্ন তৎকালীন নানা বিপরীতের মালা গাঁথার—এবং এ-সবই ছিল সেই সময়কে অঙ্গীকারের লক্ষণ। ফর্মের ডাঙাচোরা এই সাক্ষাই দেয় যে, রবীন্দ্রনাথ এবং তরুণ কবিরা সকলেই এক নূতন সময়-চেতনার—সুতরাং নূতন জীবন-মৃত্যু-বোধের—অন্তর্ভুক্ত হয়েছেন। রবীন্দ্রনাথ যে নিজেও অহুত্ব করেছিলেন এই জটিল উদ্ভাস্ত সময়ের চাপ, তার প্রমাণ রয়েছে অমিয় চক্রবর্তীকে লিখিত দুখানি পত্রে। ১৯৩৬ সালে শ্রীযুক্ত চক্রবর্তীকে তিনি লিখেছিলেন—‘কণিকায় আমি ত্রিশ বছর বয়সে যে কবিতা লিখেছি, আজ আমি সে কবিতা লিখিনি।’ ১৯৩৯ সালে শ্রীযুক্ত চক্রবর্তীকেই তিনি আবার লেখেন—‘বাক্যের সৃষ্টির উপরে আমার সংশয় জন্মে গেছে। এত রকম চলতি খেয়ালের উপর তার দর যাচাই হয়, খুঁজে পাইনে তার মূল্যের আদর্শ। ঐতিহাসিক এক একটা অপঘাতে সাহিত্য-সেতারের কানে মোচড় লাগায়।’^১ ঐ চিঠিতেই রবীন্দ্রনাথ বলেছেন যে, এতদিনের স্থির পৃথিবীটা ‘ভূমিকম্পের পৃথিবী হয়ে উঠেছে—মনোলোকের অবচেতন স্তরে যে আগুন চাপা ছিল সে হয়েছে চঞ্চল—। ‘সাজানো কিছুর উপরে শ্রদ্ধা নেই—।’ কিন্তু তাই বলে চির অশ্রান্ত শিল্পী রবীন্দ্রনাথ পশ্চাদপসরণ করেন নি ঐ পরিবর্তমান বস্তুজগতের প্রাধান্য বিস্তারের সামনে। বরঞ্চ তিনের দশকে দেখা গেল প্রথম আত্মসচেতনতায় ও বস্তুজ্ঞানে তিনি আয়ত্ত করলেন নব নব ফর্ম-এর জটিল দুরারোহ শৃঙ্খ। ছবি, নৃত্যনাট্য, গল্পছন্দ্য কাব্য তাঁর শৈল্পিক অক্লান্ততার নিদর্শন। অবচেতনের রহস্যঘন আলো-আধার তাঁর তখনকার কবিতার চিত্রকরে, ছবিতে এবং ‘জামা’ ও ‘চিত্রাঙ্গদা’-র মতো নৃত্যনাট্যে প্রকাশ পেয়েছে।

১. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, চিঠিপত্র, একাদশ খণ্ড, পৃ ৮৮ ও ২২৪

অমিয় চক্রবর্তী সেই-সব আধুনিক কবিদের অন্ততম, যারা সাক্ষ্যবিজ্ঞারার আকাশ গটে দেখা দিয়েছেন, এবং রবি-কিরণে স্নাত হতে হতেই নিজ দীপ্তিকে পাচ করে তোলার শক্তি ও পটভূমি পেয়েছেন। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে সঙ্গে যেন তাঁর কনিষ্ঠ সহবাত্রী হিসাবেই অমিয় চক্রবর্তী জেনেছিলেন—

ক. কবিতার জগৎ ও গদ্যের জগতের মাঝখানে দরজাটি খুলে দিতে হবে ;

খ. মৃত্যু ও বিনষ্টির মধ্যে থেকেও যথাসম্ভব তার দ্বারা অস্পষ্ট থাকতে হবে ;

গ. রূপের জগতের কথা বলতে বলতেই আভাস দিতে হবে অধরা অরূপের। রূপ-বিরূপের অচ্ছেদ্য অখণ্ডতা তন্ময় দৃষ্টিতে ধরে নিতে হবে।

কোনো কবির ভূমিকাই সরলীকৃত ব্যাখ্যার ভিতর দিয়ে স্পষ্ট হতে পারে না। অমিয় চক্রবর্তীর কাব্য সাধনারও কোনো 'সরল-কথা' সম্ভব নয়। পূর্ব অল্পক্ষেত্রে কথিত বৈশিষ্ট্য-সূত্র তিনটির সাহায্যে আমরা শুধু তাঁর কাব্যের চারপাশটা জরিপ করতে পারি। প্রকৃত কবির দেখা পাওয়া যাবে একমাত্র তাঁর কবিতার মধ্যে। অমিয় চক্রবর্তীর প্রথম তাত্পর্যপূর্ণ কবিতা-গ্রন্থ 'ধসড়া' বিষয়ে ও প্রকাশে নূতন দিগন্তের উন্মোচক। কথ্য স্রোতের টানকে কবিতার পঙ্ক্তিতে ধ্বনিত করে—পরিদৃশ্যমান সংসার-ছবিকে পৃথক তুলির টানে এঁকে দিয়ে এই কবি তখন জীবনকেই বুঝতে চেয়েছেন তার নিহিত এবং প্রকাশিত রূপের সমগ্রতায়। দৃশ্য 'ধসড়া' কাব্যগ্রন্থের অন্ততম সম্পদ। কবির কৃতিত্ব সেই দৃশ্যকে চরিত্রবান করে তোলায়। বুদ্ধদেব বহু অমিয় চক্রবর্তীর কবিতা আলোচনায় বলেছিলেন কবির 'প্রকৃতি বর্ণনাও পাথরের উপর খোদাই করা কাজের মতো গভীর ও সাকার'।^৩ কিন্তু আমাদের মনে হয় অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় ভাঙ্গুর প্রতিমা অপেক্ষা চিত্রল বর্ণাভার প্রাধান্য বেশি। তাঁর "সমুদ্র" কবিতাটিকে এই প্রসঙ্গে আমরা আলোচনার জন্ত নিতে পারি। এই কবিতায় বর্ণিত সমুদ্রে রবীন্দ্রনাথ খুঁজে পেয়েছিলেন এক বিরাট অন্তহীন কর্মকাণ্ডের ইঙ্গিত—'সমুদ্রের নীল কারখানা, লক্ষ লক্ষ চেউয়ের ঢাকা উঠছে পড়ছে, পৃথিবীকে বানিয়ে তোলবার মজুরি চলছে দিনরাত্ৰি'^৪। 'সমুদ্রের ভিতর পৃথিবী রচিত হচ্ছে'—এ অল্পভূতির ইঙ্গিত বাড়ালি কবির পাবার কথা হয়তো রবীন্দ্রনাথেরই "সমুদ্রের প্রতি" কবিতা থেকে। 'পূরবী'-র "সমুদ্র" কবিতাতেও

৩. 'কবিতা,' পৃষ্ঠা ১৩৪।

৪. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, চিঠিপত্র, একাদশ খণ্ড, পৃ ৩৭১।

সমুদ্র কল্পিত হয়েছে এক তরল রত্নশালার চিত্রকরে। এই ইচ্ছিত ছুটি শ্রয়ণে
রেখেই অমিয় চক্রবর্তীর সমুদ্র ধারণ করেছে এক আধুনিক কর্মশালার রূপক।
সমুদ্র দেখলেই আধুনিক কবির ‘অশ্রান্ত বিরহী’-র কথা মনে পড়া উচিত নয়—
বুদ্ধদেব বহুর এই কটাক্ষ অল্প রোমাণ্টিক কবির ক্ষেত্রে প্রযোজ্য হলেও
রবীন্দ্রনাথের বেলায় খাটে না। যদি আমরা অমিয় চক্রবর্তীর সমুদ্র-বর্ণনার
এই অংশের :

‘নীল কল। লক্ষ লক্ষ চাকা। মর্চে-পড়া। শব্দের ভিড়ে
পুরনো ক্যাক্টরি ঘোরে।’
নিষৃত মজুরি খাটে পৃথিবীকে
বালি বানায়, গ্রাস করে মাটি, ছেড়ে দেয়, দ্বীপ রাখে
দ্বীপ ভাঙে ;...

“সমুদ্র”, ‘খসড়া’।

সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের ‘পুরবী’ গ্রন্থের “সমুদ্র” কবিতার এই অংশের ভাবচ্ছবির
তুলনা করি :

কত মহাদ্বীপ মহাবন

এ তরল রত্নশালে রূপে প্রাণে কত নৃত্যে গানে
দেখা দিয়ে কিছুকাল ডুবে গেছে নেপথ্যের পানে
নিঃশব্দ গভীরে। হারানো সে চিহ্নহারা মুগগুলি
মূর্তিহীন ব্যর্থতায় নিত্য অন্ধ আন্দোলন তুলি
হানিছে তরঙ্গ তব।

তা হলে আমাদের পক্ষে এ সিদ্ধান্ত অনিবার্হ হয় যে, রবীন্দ্রনাথের রোমাণ্টিক
কল্পনাগতির মধ্যেও আছে এক চিরকালীন আধুনিকতা। পক্ষান্তরে অমিয়
চক্রবর্তী, আকোচ্য কবিতায় অন্তত, অভিনব, হবার অল্প পণবদ্ধ। এইভাবে
সংকল্প-সম্বদ্ধ হবার অল্প আগ্রহ সেদিনের আধুনিক কবিতারই চারিত্র্য। অমিয়
চক্রবর্তীর ছন্দোরীতি, সুধীন্দ্রনাথের শব্দ-সম্ভান আমাদের বর্তমান প্রবন্ধের প্রথম
অঙ্কচ্ছেদের বক্তব্যকেই সমর্থন করে। রবীন্দ্রনাথের শব্দগুণ রবীন্দ্রনাথের
অঙ্গভের আবহাওয়া ও অস্থবন্ধকে বহন করে। তাঁর ছন্দের পরিবর্তন ঘটেছে

সটে ‘পুনর্জন্ম’ পর্বায়ে, কিন্তু রবীন্দ্রনাথের শব্দের অমূল্য পালটায় নি। এদিকে তিরিশের যুগে নূতন কবিদের জীবন-মৃত্যু-চেতনা যখন সময়ের তাগিদে বদলাতে শুরু করল, তখনই তাঁরা নূতন অর্থাহুত্বকে, নূতন ভাষাহুত্বকে শব্দের পুনর্জন্ম দাবি করলেন। ছন্দের নবায়ন (অমিয় চক্রবর্তী ও সুভাষ মুখোপাধ্যায়), বাগ্‌বিজ্ঞানের নূতন ‘চাল’ (সুধীন্দ্রনাথ দত্ত ও বিষ্ণু দে)—এ সবই এই সময়কে অঙ্গীকরণের কল। সময়ের সঙ্গে বোঝাপড়ার প্রয়াসের পরিণাম। লক্ষ করার বিষয় বাংলা আধুনিক কবিতার ক্ষেত্রে দুর্বোধাতার অভিযোগ সব থেকে কম ওঠে অমিয় চক্রবর্তীর বেলায়। তিনি তাঁর ছন্দকে নূতনত্ব দিলেন বক্তব্যকে নূতন স্তর দেবার জন্য। এই নূতন স্তর তাঁর অভিনবত্বের প্রয়াসকে সমীচীত্ব দিয়েছে। তাঁর ভাবনা-পদ্ধতিরই প্রতিফলন ঘটেছে তাঁর আঙ্গিক চিন্তায়। বুদ্ধদেব বসুর ‘নতুন পাতা’ কাব্যগ্রন্থের আলোচনায়^৫ অমিয় চক্রবর্তী একই সমুদ্রের বর্ণনা-প্রসঙ্গে বলেছিলেন যে, বুদ্ধদেব বসুর কবিতার এই অংশ :

সমুদ্র ধু-ধু করছে দিগন্ত থেকে দিগন্তে

যেন চিরকাল এক বিরাট মুহূর্তে প্রসারিত ;

“‘যেন’ কথাটা বাদ দিলে নির্দেশ বদলাতো কিন্তু জোর কি বাড়ত না ?” এই সংশোধনী প্রস্তাব থেকেই বোঝা যায় অমিয় চক্রবর্তীর কাছে অলংকরণ অপেক্ষা তুলির আঁচড় বা টান বেশি মর্যাদা পেত ; ভাষার প্রতি তাঁর ততটা মনোযোগ নেই, যতটা মন চিত্রের প্রতি। সুধীন্দ্রনাথের কবিতার শব্দ-ভাস্কর্য, বা বিষ্ণু দেব কবিতার নাট্যগতি অমিয় চক্রবর্তীর নয়। নাটক অধিগ্রহণ করে কালকে। অমিয় চক্রবর্তীর জগৎ যদিও ছিল দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের মৃত্যু-আকীর্ণ জগৎ, তবু দেখা যাবে সেই মৃত্যু-আকীর্ণ, সংশয়-সমাকুল, বিনষ্ট-বিশ্বস্ত সময়ের দ্বারা কবি স্পৃষ্ট হয়েছেন কম। তাঁর কবিতায় ধাবমান সময় (time) বা ইতিহাস অপেক্ষা স্থিরদৃষ্টি ‘স্থান’ বা ‘দেশ’ (space) প্রাধান্য পায়। এই অর্থে ই তাঁর কবিতা চিত্রীর কবিতা।

তাঁর চিত্রের, তথা তাঁর কবিতার বিষয় পৃথিবী। পৃথিবীর রূপ কুটিয়ে তোলা সহজ কথা নয়। তাঁর ভাষাতেই বলি^৬, ‘ধরণী সহজ বস্তু নয়, জ্ঞান্যমানকে নীল জলে ভাসায়, ছুঁর্গম পাহাড়ে চড়ায়, খাদ গহ্বরে গিয়ে মাথা ঘোরায়—কবিত্ব নিংড়ে নিতে আঙুলের জোর চাই।’ তাই তাঁর কবিতার

৫. ‘কবিতা’, পৌষ ১৩৪৫।

৬. ‘কবিতা’, পৌষ ১৩৪৫।

চিহ্নপটে বারে বারে রূপারিত হতে চেয়েছে— বিশ্বরূপ বিশ্বজন আর বিশ্বমন ।
কবির চোখে দেখা বিশ্বরূপ :

- ক. আফগান চুড়, তাত্র ইরানী, কখনো হিমালী
কখনো ধরা,
ঘূর্ণিত ধরা হিন্দুশের ;
জয়জয়ন্তী হিমালয় রাজ
ধরণীর ধ্যানী কিরীট বলে । “রজ্জাকর”, ‘অভিজ্ঞান বসন্ত’ ।
- খ. বন্-বন্ ঘুরচে বিশ্বের সাটু,
খাতু’ম সিকিম পের টিম্বাক্টু
লেস্তি ব্রহ্মের কোনটা ?
ধক্-ধক্ সূর্যের মনটা । “উডউট”, ‘মাটির দেয়াল’ ।
- গ. ওপারে বাস্ চলচে, রাজ্যের শহর, কার সময়
অগণ্য ঘরে, দোকানে, দরজায় যায় খামি,
চলে সংসার পথে ঘরে । “সেইপথ”, ‘একমুঠো’ ।
- ঘ. শাস্তি পাবি দেখ চেয়ে ঐ সোনার ক্ষেত ;
তুপ-করা ঐ ধানের সোনা
তরু মাটির কী সঞ্চেত ।
স্তরে-স্তরে মাটির সবুজ প্রাণ-আগুনে
উষ্ণে’ ওঠে আরেক আলোর মন্ত্র শুনে ;...
“পৃথিবী”, ‘দূরবানী’ ।

শান্তিনিকেতন, ধোয়াই, ভারতবর্ষের নানা মন্দির, কত পথ-প্রান্তর, হুইয়ের
ইস্ট রিভার, বে-স্টেট রোড, ওহায়ো, আবার বোধগয়া, উত্তরাপথ হরাদা—
বিশ্বপথিক কবি এখানে রবীন্দ্রনাথেরই প্রিয় শিষ্য— তাঁর ঘর কোনো
ভৌগোলিক সীমানায় আটকে যায় নি । সে ঘর সব ঠাই ।

তাই ঘরে ঘরে তাঁর পরমাত্মীয় । পরম মমতায় এবং ভালোবাসায় তিনি
এঁকে দেন পৃথিবীর নানা দেশের মানুষের জীবন-ছবি, সে-মানুষ রাষ্ট্রিক নয়—
দেশোত্তর এবং কালোত্তর যে মানবস্বভাব, তাকেই কবি রূপারিত করেছেন
বিশেষ মাটির রঙে :

ক. পোটলা বিছানা নিয়ে ভিড় উঠলো
 হুপাশে চীনে পাহাড়, চীনে গাছ, অচেনা বাঁকা ছাত-
 বাড়িতে আমার আবিষ্ট চোখ,
 দৃষ্টি চারিধে গেছে সহস্রাব্দী চাষীর স্মৃতি—এই বৃদ্ধ লোক ।
 “চীনে বৃড়ো”, ‘অভিজ্ঞান বসন্ত’ ।

খ. যুদ্ধের খবর পৌছলো ।
 আনলে তুমি বেদনায়
 নূতন পৃথিবী চেতনায়
 ডানজিগের মেয়ে ।
 ছবিতে দেখেছি, ওড়া চুল আঁধি ছেয়ে,
 কিছুতো জানো না, শিশুগুণে হাসি, স্কুলে যাও দূরদেশে...
 “যুদ্ধের খবর”, ‘একমুঠো’ ।

গ. না-নাড়ি-কামানো বৃড়ো প্রসন্ন রুদ্ধ দৃষ্টিপাতে
 দেখে সমুদ্রের জল, হঠাৎ জেটির ভিড়ে পশে
 মজ্জায় গভীর তারি পরিচয় :
 “শ্রীমান শ্রীমতী”, ‘পারাপার’ ।

তার কবিতা ছুঁয়ে আসে কলহিয়া বিশ্ববিদ্যালয়ের সেই ছাত্রটিকে, সেই ছাত্রীটিকে, ছুঁয়ে আসে ‘ইতিহাস’ কবিতার নেবুগা শার্টপরা সেই মানুষটিকে । সে কবিতার মুকুরে ভেসে ওঠে মণিকর্ণিকার বীণাবাদিনী । অথচ দেশ-বিদেশের এত রঙ, এত বিভিন্ন আলোয় আসলে কবি বা ধরতে চেয়েছেন তা হল বিশ্বমন । এই অর্থে অমিয় চক্রবর্তী বিশ্বমনস্ক আধুনিক কবি । তিনি যে বিশ্বের কথা বলেন সে বিশ্ব আজকের, এই শতাব্দীর— কিন্তু সাম্প্রতিকের ধুলির দাপ ভাঙে থাকলেও মলিনতাকে তিনি মানেন না । এদিক থেকে বিষ্ণু দে-র সঙ্গে তাঁর মিল আছে । বিষ্ণু দে-র সঙ্গে তাঁর অমিলটা হল— বিষ্ণু দে প্রত্যক্ষের মধ্যে যেটুকু চলিষ্ণু সেটুকুকে ধরে নেন । অমিয় চক্রবর্তী প্রত্যক্ষের মধ্যে যেটুকু স্থির সেটাকে অবলম্বন করেন । বিষ্ণু দে নিজে স্থির, কিন্তু তাঁর আবেগ গতিশীলতা আশ্চর্য । অমিয় চক্রবর্তী নিজে গতিশীল— আগ্রহ তাঁর স্থির চিত্রে । এই স্থির চিত্রের বিষয় বিশ্বমানসের একটুকরো আঘটুকরো প্রতিকলন, কখনো উদ্ভাসন । সে উদ্ভাসনে অর্থের নানা বর্ণ :

চেউরে-চেউরে শাস্পানে জাভানির

* - প্রলাপের জল-ছবি অবনীর :

কানে চোখে ঠেকে তবু বুঝি না।

“প্রতীকা”, ‘পারাপার’।

পৃথিবীর কোনো দেশের কোনো দৃশ্য, কোনো মানুষই তাঁর কাছে বিশ্বের বস্তু নয়। এই দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের “বসুন্ধরা” কবিতার সঙ্গে তাঁর বিশ্ববোধের কোনো মিল নেই। রবীন্দ্রনাথের “বসুন্ধরা” ও “পৃথিবী” কবিতার মধ্যে যে বিশ্ব-বিশ্বয় অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় তার বদলে আছে এক অস্ত্র ভাব। বা-কিছু বিশ্ব-চিত্র তিনি দেখছেন, তা সবই যেন তাঁর পূর্ব পরিচিত, অন্তত এ কথা সত্য যে, নব পরিচয়ের বিশ্বয়কে তিনি কখনো সঞ্চারিত করতে চান নি। রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে অমিয় চক্রবর্তীর বিশ্ব-পরিক্রমার আর-একটি তফাতও নজরে পড়ে। “সিয়াম” বা “বোরোবুদুর”-জাতীয় কবিতায় রবীন্দ্রনাথ বিষয়ের সূত্র অহুসরণ করে অতীত-বর্তমানে সেতুবন্ধন-প্রয়াসী। অমিয় চক্রবর্তীর দৃষ্টি ততটা অতীতে নয়, ততটা ভবিষ্যতে নয়—যতটা বর্তমানে। এখানে আবার বিষ্ণু দেব সঙ্গে তাঁর অমিল। বিষ্ণু দেব স্ব-কালে ত্রিকালের মেলামেশা। অমিয় চক্রবর্তীর কাছে যেহেতু কাল অপেক্ষা স্থানই প্রধান বিষয়, তাই তিনি অতীত ও ভবিষ্যৎ নিয়ে বিচলিত নন। বর্তমানেরও সেই অংশটায় তাঁর দৃষ্টিপাত, যে অংশ অতীতেও ছিল, ভবিষ্যতেও থাকবে। তিনি এক চিরন্তনত্বে বিশ্বাসী আধুনিক কবি।

আধুনিক কবি বলেই এক গতিবেগের চলচ্ছন্দ ফুটে উঠেছে অনেকগুলি কবিতায়। পেন থেকে, ট্রেন থেকে, মোটর থেকে দেখা ভূ-চিত্র অথবা বিশ্ব-দৃশ্যের কত কত অ্যাপ-শট ছড়িয়ে আছে তাঁর কবিতায়। তারও থেকে বড়ো কথা তাঁর কোনো কোনো কবিতায় গতি নিজেই যুঁটি ধারণ করেছে। প্রলঙ্ঘত আমরা স্মরণ করতে পারি ‘দূরযানী’ কাব্যগ্রন্থের “শঙ্কর অমৃতের মন্দির” কবিতাটি। বাজার বসতির পথ পেরিয়ে শঙ্কর মন্দিরে পৌঁছানো, পুরোহিতের সঙ্গে গর্ভগৃহে প্রবেশ, কিরে আসা, কিরতে কিরতে আবার মন্দিরের বিকে তাকানো—আর কবিতার প্রতি স্তবকের শেষে ধুমোর হত শঙ্কর মন্দিরের উল্লেখ—সব মিলিয়ে পঙ্ক্তিতে পঙ্ক্তিতে বহ্নিত হয়েছ গতিবেগ। ব্যাপারটি কবির আরো অনেক কবিতাতেই ধরা পড়ে। এমন-কি, তাঁর হপকিন্স-প্রীতি, আং-রিব্ব-এর বাংলার প্রবর্তনার পিছনেও আছে এই গতিবহ

পশ্চিমের দৃষ্টি-বাধুকরী। পঙ্ক্তিগুলির কাটা কাটা বাক্য যেন সেই ধাবমানতার ছবি। একক শব্দে সম্পূর্ণ বাক্যে গতির ইশারা :

—ধাক্। সম্পূর্ণ অজানা আমি। ঘোরা
অজানা শহরে। দেখতে দাও একবার
হারিসন রোড। শ্রোত কোথা গেছে দূর
জাপানী খেলনা, চুড়ি, নিয়ে নতুন হরকে
মার্কাসিগারেট। সত্য বই। মোড়ে চুপে-চুপে
দিমির ভিড় ঠেলে যাবো না গলিতে, দরজায়
ধাক্! দেবনা। দুপুরের তোপ ; একটা।...

“দরজা”, ‘একমুঠো’।

এই গতিবোধকে নিংড়ে নিয়ে তিনি কখনো কখনো গুঢ় কথাও বলেন— সে গুঢ় ভাষণে হয়তো বা অপার্থিবের ইঙ্গিত, হয়তো এক দার্শনিকতা :

ভিতরে কত মিষ্টি ফল, তীক্ষ্ণ স্বাদ ফুলের তীর,
ইচ্ছে-ভরা বুনো আঙুর, জামের শাঁস,
ভিতরে কত ক্ষুধার ভয়, কখনো বেলা সময়হীন—
বেরিয়ে এলেই নেই।

“বৈদান্তিক”, ‘পারাপার’।

কিন্তু সেই গুঢ় গভীরতার বাণীতেও লাগে এক ক্ষুদ্রগতি পশ্চিমের পথ চলার ছন্দ।

তিন

‘এমরা পাউণ্ডের বক্তব্য তিনি কবিতায় একত্র স্পষ্ট বলেন নি, পাথরের ছড়ির মতো ছড়িয়ে দিয়েছেন, কিন্তু তাঁর এলোমেলো মনোময় ছন্দের তলে তলে তা প্রত্যক্ষ দেখা শক্ত নয়। ছবির সঙ্গে গীতা হয়ে তাঁর মনের অব্যবহিত ধারণা প্রকাশ পায়, প্রকান্ত ধার্মিকতার প্রয়োজন হয় না’।^১

হয়তো সব বড়ো কবির সমালোচনাই এমন। অল্প কবিত্বের আলোচনা-

১. অমির চক্রবর্তী, “এমরা পাউণ্ড—কবিতার দরবারে পত্রাবাহক”, ‘কবিতা’, পৃষ্ঠা ১৩৫৫।

কালে দেখা যায়, তিনি আলোচ্য কবির রস গ্রহণের মধ্যে গুরু করেন এক ধরনের আত্মব্যাখ্যা। এজরা পাউণ্ডের কবিত্বের সেই অংশটিই অমিয় চক্রবর্তীকে আকৃষ্ট করেছে যে অংশের সঙ্গে তিনি খুঁজে পান তাঁর ডাবডক্কির আত্মীয়তা। এই জাতীয় আত্মব্যাখ্যা ও বীক্ষণ আমরা রবীন্দ্রনাথে পেয়েছি, এলিয়টে পেয়েছি। বস্তুত অমিয় চক্রবর্তীর কবিতাতে কোনো আরোপিত তত্ত্ব নেই, তাঁর কবিতাও কখনো সূত্রভাষ্য নয়। উজ্জল বত অভিজ্ঞতা বা বস্তুধণ্ড তিনি সংগ্রহ করেন, তা দিয়ে তিনি কোনো স্থাপত্য রচনার কথা ভাবেন নি। অথচ তাঁর ছড়ানো ছড়িগুলির মধ্যে কান পেতে থাকলে এক নাতিপ্রচ্ছন্ন জলের স্বর শোনা যায়। সেই জলেরই অস্ত্র নাম চিরবহতা জীবনধারা। জীবনাতীতের সামনে সে জীবনধারা যে প্রসন্ন করতে চায়, ওই উজ্জল মুহূর্তগুলির মাঝে সে প্রসন্নটিও হারিয়ে যায় না। “লিরিক” (পারাপার) কবিতাটির শেষ দুই পঙক্তির অসামান্য প্রশান্ত প্রশ্নটি আমাদের মনে পড়ে :

পৃথিবীতে লগ্ন ছিলো এই মিলনের ঘর,

এসেওছিলাম দুজনে—তারপর ?

রবীন্দ্রনাথের মতো তিনিও ব্যস্ত হন নি উত্তরের জন্ত, রবীন্দ্রনাথের মতো তিনিও বিচলিত হন নি বিপরীতের তরঙ্গাঘাতে। হাত বাড়ালে পাওয়া যায় এ কথা সত্য হতে এ জগতে বাধা নেই। সব কিছু শেষে মিলিয়ে যায়, একথা জানলেও দুঃখ নেই। ‘তার বদলে পেলো’—এ যেমন সত্য, ‘বেরিয়ে এলেই নেই’—এও তেমনই সত্য। এ এক অপক্ষপাত নিরাসক্তি, কিন্তু কবির নিরাসক্তি। এর জোরটুকু ছিল বলেই তিনি কোথাও আটকে গেলেন না।

আবার অন্তর্দিক থেকে রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর অমিলটুকুও অতুখাবনীয়। রবীন্দ্রনাথের কাছে যে ‘পোড়ো বাড়ি, শূন্যদালান’—তা বোবা স্বতির চাপা কাদনের অতুখক বয়ে আনে,^১ অমিয় চক্রবর্তীকে সেই পোড়ো বাড়ির ভাঙা দরজা খুঁজতে পাঠায় ঝোড়ো হাওয়ায়কে^২। রবীন্দ্রনাথের কাছে বস্তু কল্পনার সিঁড়ি, অমিয় চক্রবর্তীর কাছে বিষয় বা বস্তু তাঁর নিজের কালের সচেতনতার ভাষা। ব্যাপারটি আরো পরিষ্কার হবে তাঁর “চেতন শাকুরা” কবিতাটির সাহায্যে। রবীন্দ্রনাথের ‘পুনশ্চ’ কাব্যের “বাশি” কবিতার কিছু গোলারার গলিতে যে কান্ডবাবু থাকে, তাঁর সঙ্গে চেতন শাকুরার মিল-অমিল দুই-ই নজরে পড়ে। কান্ডবাবু এবং চেতন শাকুরা দুজনেই শিল্পী। বীভৎস গলিটার

১. ‘কল্পদিনে’ কাব্যগ্রন্থের ২৪-সংখ্যক কবিতার প্রথম স্তবক।

২. অমিয় চক্রবর্তীর “সম্মতি” কবিতা।

সমস্ত কদম্বতা কান্তবাবু মিথ্যা করে উড়িয়ে দিতে পারেন তাঁর কর্নেটে কিছু বায়োরাঁয় তান তুলে। চেতন শ্রাক্রাণ্ড বলে :

গলিতে, তোমাদের অতীত নোংরা গলিতে,

সোনার স্তম্বর, রূপোর রূপকার, এই নর্দমার দোকান দেহলিতে

ধান বানাই। এই আমার উত্তর।

কিছু গোয়ালার গলির সঙ্গে চেতন শ্রাক্রার গলির বাস্তব সাদৃশ্যটিও লক্ষণীয়। দুঃসহ অস্তিত্বের কথা বলা হয়েছে দুটি কবিতাতেই। রবীন্দ্রনাথ গলির বস্তুরূপ ফুটিয়ে তুলতে কোনো অল্পপুঙ্খ বাদ দেন নি। উপমা বা চিত্রকল্পেও তিনি দেখিয়েছেন আধুনিক কবির বিষয়-সমীকরণ-ক্ষমার প্রমাণ। বাদলের কালো ছায়ার উপমা, বা আগিসের সাজের উপমা একেজের স্মরণীয়। চেতন শ্রাক্রার গলিতেও ‘ড্রেন, ধুলো, মাছি, মশা, ঘোরে কুত্তোর আড়ৎ’; ‘বন্দী সাংসোতে গলির ঘরে ইঁদুর-ভরা’। তথাপি এই সাদৃশ্যের মধ্যে বৈসাদৃশ্যটিও লক্ষ করি। রবীন্দ্রনাথের কিছু গোয়ালার গলি নির্মমভাবেই কিছু গোয়ালার গলি। অমিয় চক্রবর্তীর চেতন শ্রাক্রার গলি যেন অতটা নির্মম হতে রাজি হয় নি। রবীন্দ্রনাথ জানতেন, গলিটা যতই নির্মম হোক, শেষ পর্যন্ত তো তাঁর হাতে আছেই কান্তবাবু—তাঁর তুরূপের তাস। কান্তবাবুর কর্নেটেই হরিপদ কেরানির অনন্ত গোধূলী লগ্নের স্রষ্টা হয়ে উঠবে। কান্তবাবু গলিটাকে গ্রাসই করেন না। চেতন শ্রাক্রা কিন্তু গলি সম্বন্ধে, তথা তার বাস্তব পরিবেশ সম্বন্ধে, সজাগ। সে গলির জীবনকে সমালোচনা করে। এবং এই সমালোচনার কারণেই চেতন শ্রাক্রা তার ভূমিকা সম্বন্ধে সজাগ—কান্তবাবু আত্মবিশ্বস্ত শিল্পী। চেতন শ্রাক্রা সমাজ-সচেতন ব্যক্তি, কিন্তু শিল্প-সচেতন শিল্পী। অর্থাৎ সে-ও যেন রবীন্দ্রনাথের মতোই বলে ফেলতে পারে—‘আমার মনটা হয়তো সোশিয়ালিস্ট, আমার কর্মক্ষেত্রে তা ভিতর থেকে প্রকাশ পেতেও পারে কিন্তু উর্বশী কবিতাকে সে স্পর্শও করে না। শালের কাঠ এবং শালের মজারী প্রকাশ স্বতন্ত্র’^{১০}। চেতন শ্রাক্রা নিজেকে ‘উদ্ধৃত বুদ্ধো’ বলেছে। তার এই ঐচ্ছিকতাই তার সচেতনতা, তাও এক শিল্পীর বর্ষ। ‘চেতন’ নামটির এবং কান্তবাবুর ‘কান্ত’ নামটির তাৎপর্যও আমাদের দৃষ্টি এড়ায় না। দুই কবি যেন ভেবে চিন্তেই তাঁদের ছদ্মন শিল্পীর নাম এমন বেখেছেন।

আধুনিক কবিদের কবিতায় যে তৃতীয় স্বরের প্রয়োগ লক্ষ করা যায়, ‘চেতন

১০. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, ‘চিঠিপত্র’, একাদশ খণ্ড, পৃ ২০৫।

‘স্বাক্ষর’ কবিতাটির চরিত্রে সেই স্বর এক ব্যক্তির রচনা করেছে। তাঁর বিষয়াত কবিতা “বড়োবাবুর কাছে নিবেদন”। এখানেও তৃতীয় স্বরের বৈচিত্র্য লক্ষ্যীয়। এরকম আরো ঐতিক্তক কবিতার সাক্ষ্য আমরা বলতে পারি যে, তাঁর কবিতার আমরা যে তৃতীয় স্বরের উপস্থিতি অনুভব করি তার একটা স্বরূপ হল তারা সকলে বিভিন্ন ধরনের ব্যক্তি, কিন্তু সাধারণ মানুষ। তারা তাদের সাধারণত্বের মধ্যেই ধারণ করে রেখেছে একটি নাতিপ্রচ্ছন্ন অসাধারণত্ব। কী কী কেড়ে নিতে পারবে না, বড়োবাবুর কাছে সেই কিরিস্তি দেবার সময় যে-কেরানিটি কথা বলে, সে পৃথিবীর সঙ্গে তার অনাহত সম্পর্ক সহজে সচেতন। এইখানেই তার স্বাতন্ত্র্য। চেতন স্বাক্ষরার মতোই সেও একটা বর্ষের অধিকারী। এই বর্ষের অপর নাম সহজ মানবিকতা। এই মানবিকতার কারণে রবীন্দ্রনাথ ও অমিয় চক্রবর্তীর কোনো কোনো কাব্য-প্রসঙ্গের মিল-অমিলটাও তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে ওঠে। রবীন্দ্রনাথের ‘আরোগ্য’, ‘জন্মদিনে’ পর্যায়ে কবিতায় দেখা যায় ঊর্ধ্ব-আকাশের নিঃশব্দ নীলিমার দিকে ইঙ্গিত করে এমন অহুস্ফবাহী নানা প্রসঙ্গের সমাবেশ :

...বুদ্ধ মহানিম, / নিবিড় গন্তীর তার অভিজাত্যচ্ছায়া ॥ অরণ্য তাহারি
তলে ঊর্ধ্ব বাত মেলি ॥ দিনের পতাকাখানি স্বর্গকিরণের-রেখা-আঁকা ॥
দূরে দীপ্তি দেয় ক্ষণে ক্ষণে / শেষতীর্থমন্দিরের চূড়া ॥ ঊর্ধ্ব হতে জয়ধ্বনি/
অস্তরে দিগন্ত পথে নামিল তখনি ॥ বনশ্রেণী গ্রন্থানের দ্বারে / ধরণীর
শান্তিমন্ত্র দিক্ মৌন পল্লবসজ্জারে ॥ খুলি পশ্চিমের সিংহদ্বার ॥ হিমালয়
হিমশৃঙ্গ পেলব ললাটে ॥ যেমন স্বন্দর ঐ নক্ষত্রের পথ ॥ শূন্য নীলিমার
'পরে শূন্য নীলিমায় ॥ দক্ষিণমেরুর ঊর্ধ্ব যে অজ্ঞাত তারা ॥ সেখা হতে
সন্ধ্যাতারা / রাজিরে দেখায়ে আনে পথ ॥

ঊর্ধ্ব আকাশের দিকে ইঙ্গিত এক মহানিঃশব্দতার ইঙ্গিতও বটে। এই-সব প্রসঙ্গগুলির সান্নিধ্যে কেবলই মনে হয় আত্মপ্রাস্তবর্তী কবির সামনে এক মহামৌনের স্ববিকা ছলছে। অর্ধশায়িত কবির দৃষ্টি প্রিয় মর্ত্যভূমি থেকে সংকৃত হয়ে নিবদ্ধ হয়েছে বারে বারে সেইখানে—‘সেখা হতে সন্ধ্যাতারা রাজিরে দেখায়ে আনে পথ’।

অমিয় চক্রবর্তীর ‘পারাপার’-পর্যায়ে এমনই নানা প্রসঙ্গের দেখা মেলে, যাতে পাওরা যায় ঊর্ধ্বের ইঙ্গিত :

ওঙ্কার উঠেছে বাঁকা পাথুরে নিধানে সুরেজিন। নয়নীল ছিরের শূভে
 জিশূল। ঝোড়ো শূভে দেওদার। গাছের মর্যয়ে শান্তি থর থর, পর্বতে
 উচু পথ। লাল নীল বিছাৎ অকরে / রাজির শূভের নীর্বে চিরুমালা জলে
 মোছে শুধু। মাথা নাড়ে “জানি” “জানি” ক্যাথলিক গির্জা চূড়া ছির।
 ধূসর পাথর, দরজা, মধ্যযুগীয় আধুনিক চূড়া। উজ্জল আকাশ-চেরা গম্ভীর
 বিরাট উচু বাড়ি / তারো উর্ধ্বে’ স্বচ্ছ আজ নীলাস্তিক বসন্তের বেলা।
 প্রকাণ্ড পিতল-বাধা কাঠের ভোরণ। গির্জার গম্বুজ চূড়া উর্ধ্ববানী।
 মেপল-ওকের সারি উচু মাথা গাছ। উঠেছে গুরুদ্বার স্বর্ণচূড় মিলিত
 পুরবিয়া। রাজি শেষ হলো প্রার্থনার মন্দিরে মিনারেটে। এই মন্দিরের
 চূড়া স্মরণাগা / স্বর্ণালী জ্যোতির্ভেদী। শেল বিদ্ধ গির্জা-শিরে ধ্বনি স্তরে
 মেশে নীল রঙ / অক্ষত আলোর স্নিগ্ধতায়।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে অমিয় চক্রবর্তীর এই প্রসঙ্গে অমিলের দিকটাও
 আমাদের দৃষ্টি এড়িয়ে যায় না। উদ্ধৃত উর্ধ্বতাবাচক প্রসঙ্গগুলিতে
 রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে আমরা দেখি এক শূভতার সমাগম যোনের অহুসধ। ঠিক
 ক্লাসিক নয়— এক প্রশান্ত বিরতির অনিবার্যতা সেখানে আসল কথা। পক্ষান্তরে
 ‘পারাপার’-এর কবি কোনো প্রস্থানের কথা বলেন না। তিনি বলেন ঐ
 উর্ধ্বের পদতলে নিবদ্ধ জীবনের কথা। তাঁর অধিকাংশ উর্ধ্বতাবাচক
 বস্তুগুলি মানুষের রচনা— তাদের ভাষায় মানুষের কীর্তির গম্ভীর ব্যঞ্জনা। শুধু
 তাই নয়, রবীন্দ্রনাথের গাছ-মন্দিরচূড়া-গিরিশৃঙ্গ-নক্ষত্র একান্তই মন্বয় দৃষ্টিতে
 দেখা। অমিয় চক্রবর্তীর এই জাতীয় প্রসঙ্গগুলি নৈব্যক্তিক এবং তন্ময় দৃষ্টির
 ফল।

চার

‘প্রায়’, ‘যেন’, ‘মতো’ প্রভৃতি উপমা-উৎপ্রেক্ষাবাচক শব্দ অমিয় চক্রবর্তীর
 কবিতায় খুব কম। নেই বললেই হয়। অনেক সময় নিহিত চিত্রকল্পের ভাষা
 দীপ্তি দেয় তাঁর কবিতাকে। অনেক সময়ে এপিথেটে গড়া চিত্রকল্প তাঁর
 সহায়। বিস্তৃত বা অটল চিত্রকল্পের দিকে বা আলাংকারিক চিত্রকল্পের প্রতি
 তাঁর তেমন ঝোঁক নেই। এটা তাঁর শৌখিন আঙ্গিক-রীতি নয়—তিনি এই
 ভাবে জীবনকেই বুঝতে চেয়েছেন। অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় কোনো

‘হয়তো’ নেই, কোনো ‘বোধ হয়’ নেই। কেননা, তাঁর কোনো সংশয় নেই, কোনো ষিধা নেই। তাঁর মতোই এই শতাব্দীর প্রথম বৎসরে জাত একজন প্রতিনিধিস্থানীয় আধুনিক কবির কথা আমরা বিপরীত দিকে মনে করতে পারি— স্বধীন্দ্রনাথ দত্ত। স্বধীন্দ্রনাথ জ্ঞানমার্গী। তাই সংশয় তাঁর ছায়া-সঙ্গী। পক্ষান্তরে অমিয় চক্রবর্তী বিশ্বাসী— কাজেই জটিলতার তিনি কেউ নন। স্বধীন্দ্রনাথের কবিতায় এক আত্যয়িক কালের প্রতীক বারবার রূপ পরিগ্রহ করেছে বর্ষের দস্যুর। দুই মহাযুদ্ধের মাঝখানে স্বধীন্দ্রনাথের বৌদ্ধিক কল্পনায় আনন্দের স্বর্ষালোক অপেক্ষা এক সমাসয় অন্ধকার গাঢ় হয়ে উঠতে চেয়েছে। সময় বা কাল পরোক্ষে প্রত্যেকে স্বধীন্দ্রনাথের প্রবল প্রতীকগুলির স্রষ্টা। অর্ধসঙ্গতিপূর্ণ বিশ্বসংসার প্রথম মহাযুদ্ধের পরে যে-ভূমিকম্পে বিশ্বস্ত হয়ে গেল, টলে গেল অগ্রজের অটল বিশ্বাস, তা স্বধীন্দ্রনাথের কবিতায় প্রতীকিত হয়েছে ‘মক’, ‘মারী’, ‘ব্যাধি’ ইত্যাদি প্রসঙ্গে। আমরা ভুলে যেতে পারি না তাঁর কবিজীবনের ‘ক্রন্দসী’ পর্ব পর্যন্ত ‘জঞ্জাল’ বা ‘আবর্জনা’-শব্দের প্রায়শ প্রয়োগ, প্রায়ই তা বৃক্ক হয়েছে ‘উচ্ছিষ্ট’ বিশেষণের সঙ্গে :

উচ্ছিষ্ট প্রেমের কণা ; মগ্নতরী জঞ্জালের মতো ॥ জমায়েছিলাম শুধু
মিথ্যার জঞ্জাল ॥ প্রেমের সমাধি স্তূপে মমত্বের জঞ্জাল ॥ অতিক্রান্ত
উৎসবের উচ্ছিষ্ট জঞ্জাল ॥ শুধুই জঞ্জালে তাই ভরিয়ছি প্রাণের পসরা ॥
নগরের আবর্জনা জাহ্নবীর পুণ্যস্রোতে ঘুরে ॥ শাটিত জঞ্জাল কণা ॥
অবিমুগ্ন জন্মের / জঞ্জালে বিষয়ে সংকীর্ণ সৌধ ॥

এই জঞ্জাল-চেতনার গূঢ় অর্থে ধ্যায়মান কবির কাল-চেতনা। অমিয় চক্রবর্তীর মতো স্থান বা দেশ নয়, সময়ের হাতে লাক্ষিত-সস্তা মাহুষ বা ব্যক্তির যন্ত্রণাগস্তীর জীবন স্বধীন্দ্রনাথের কবিতার বিষয়। তাই বিমুখ বর্তমানের নির্জীব ধূসর প্রোতভূমির মাঝখানে স্বধীন্দ্রনাথ বারে বারে স্মরণ করেছেন প্রাক্তন প্রেম, অগ্রজের অটল বিশ্বাসের দিন। স্মৃতি স্বধীন্দ্রনাথের কাব্যে অনেকখানি—এক প্রোঢ় স্মৃতি। তা বর্তমানের অন্ধকার পটে স্বধীন্দ্রনাথের ছবির মতোই অবচেতনের বার্তাবহ, যা অপেলব, কঠিন অথচ দীর্ঘবাসের মতো বুক কাটা। পক্ষান্তরে অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় স্মৃতি প্রচলিত কাব্যগত অর্থে কোনো ভূমিকা গ্রহণ করে নি।

প্রসঙ্গত স্বধীন্দ্রনাথ ও অমিয় চক্রবর্তীর আধুনিকতার স্বরূপটিও

অস্থায়ী। স্বধীক্ষনাথের কাছে তৎকালীন বাস্তবতা ছিল অনিশ্চয়তায় ভরা। বিশ্বাস বা প্রত্যয় কেবলই মারামুগের মতো দিগন্তে হারিয়ে যায়। হতাশা ব্যক্তিকে—বিশেষ অতীত-সচেতন, কর্ম-সচেতন ব্যক্তিকে কেবলই গ্রাস করতে চায়। চতুর্দিশবর্ষী মূল্যাবনমনের দিকে তাকিয়ে কিন্তু সে-ব্যক্তি ট্র্যাজেডির চরিত্র হয়ে যায় না, কেননা এখানে তো তার কোনো ‘হামারশিয়া’ কাজ করছে না। স্বধীক্ষনাথের নায়ক কাল-নামক নিয়তিকেই দায়ী করে নিজের বিড়ম্বনার ছবি আঁকে এই বলে—‘সামান্যদের সোহাগ খরিদ ক’রে / চিরন্তনীয় অভাব মিটাতে হবে।’ ডায়োনিশিয়ান ট্র্যাজেডির দৃষ্টিভঙ্গির পরিবর্তে স্বধীক্ষনাথ এক সজ্জেকটিক দৃষ্টিকোণের অধিকারী হয়েছেন। জানকে তিনি স্থান দিয়েছেন সর্বাঙ্গে—তাই কালবৈশিষ্ট্য তাঁকে আঘাত হানলেও লাহিত করতে পারবে না। কেননা তাঁর অয় পরাজয় ব্যক্তিগত তো নয়ই—উপরন্তু নিরাসক্ত কবিমন তাদের দিয়েছে ইতিহাসের প্রেক্ষাপট। তা বলে তিনি নিম্প্রতিরোধ আত্মসমর্পণেই নিঃশেষিত নন। “উটপাখী” কবিতার সাক্ষ্য বলতে পারি যে, তিনি জেনেছিলেন প্রয়োগবাদীর কাছে অভিজ্ঞতা, উটপাখির কাছে বালুর মতো। সেই বালু সত্যত স্থানান্তরণশীল, সে সত্যকে তার মধ্যে পেতে পারে না। সে শুধু সেখানে একটা কবাই জানতে পারে, অপরিহার্য অনিশ্চয়তাই সত্য। “উটপাখী” কবিতার ‘আমি’ এবং ‘তুমি’ কবিসত্তার দুই ভাগ। এক ভাগ, অর্থাৎ ‘তুমি’ সমাসের বিপদ এড়ানোর জন্য অভিজ্ঞতাকেই আশ্রয় করেছে। কবিতাটির ‘আমি’ যুক্তিবাদী বা জ্ঞানবাদী। সে সেই পথেই সত্যাত্মেবার সন্ধান দিচ্ছে। শেষ পর্যন্ত কবিতাটিতে কাটির যীমাংসার উপসংহার এসেছে। প্রয়োগবাদ ও যুক্তিবাদের সহযোগিতায় পাওয়া যাবে সত্যকে। পাওয়া যাবে না তাদের বিপ্লবে। সন্দেহ নেই যে, স্বধীক্ষনাথের বিস্তৃত চৈতন্য রবীক্ষনাথের মন্ত্রগৃহে দীক্ষিত। প্রমাণস্বরূপ উল্লেখ করা চলে, স্বধীক্ষনাথও রবীক্ষনাথের মতোই অজ্ঞত প্রেমের স্বতিবিহারে বাস্তবকে অতিবাস্তবে রূপান্তরিত করেছেন। “শান্তী” কবিতার শেষ স্তবকে : ‘ভরা নদী তার আবেগের প্রতিনিধি,’ ‘অমল আকাশে মুকুরিত তার হৃদি’, বা ‘সে-রোমরাজির কোমলতা ঘাসে ঘাসে’ প্রভৃতি উক্তি স্মরণ করিয়ে দিতে পারে রবীক্ষনাথের “ছবি” কবিতার ‘আজি তাই / ভ্রামলে ভ্রামল তুমি, নীলিমায় নীল’ প্রভৃতি উক্তি। কিন্তু যে-উর্ধ্বপ্রাণে রবীক্ষনাথের মেলে ধ্যানের নিভৃত অনাহত আনন্দলোক, এই শতাব্দীর তৃতীয়-চতুর্থ দশকে চেতনার অড়িরে যুদ্ধোত্তর বিশ্বের জটিলতার শেকলের বোঝা, সে উর্ধ্বপ্রাণ

স্বীকৃতিপ্রাপ্ত প্রবল আত্মচেতনতায় সম্ভব ছিল না। তাই এমন-কি “শাস্তী” কবিতারও শেষ কয়েকটি চরণে সহসা ধ্বনিত হয় বর্তমানের বিপুল প্রত্যাশার স্বীকৃতি—‘কিন্তু সে আজ আর কানে ভালোবাসে’। সমস্ত কবিতাটিতে চিত্রকল্পপূর্ণ পরস্পর সরিষাতে যে তীব্র স্বতিবিহারকে মৃত করে তুলেছে তা যেন সহসা আরেকটি চিত্রকল্পের ঘাতে ভেঙে গেল—‘স্বত্বিপিপীলিকা তাই পুঞ্জিত করে / আমার রক্তে মৃত মাধুরীর কণা।’ যে-অমা-অঙ্ককার স্বীকৃতিপ্রাপ্ত চৈতন্যের জ্যোতিবিন্দুর চারিদিকে কুকবলয়ের সৃষ্টি করেছে, তা যেন এখানেও আত্মস্তিক হয়ে উঠল। সেই সমাসন্ন অঙ্ককারের প্রতিমুখে : ‘সে তুলে তুলুক, কোটি মনস্তরে / আমি তুলিব না, আমি কত তুলিব না’—একটি অসহায় আত্মসাস্থ্যনা যাত্র।

স্বীকৃতিপ্রাপ্ত অথবা বিস্তৃত চৈতন্য। অমিয় চক্রবর্তীর অসিষ্ট বিস্তৃত অহুভূতি। তাই স্বীকৃতিপ্রাপ্ত প্রতীকী। বুদ্ধদেব বহু স্বীকৃতিপ্রাপ্তকে রোমান্টিক অভিধা প্রদানের পক্ষপাতী^{১১}, কিন্তু সে শুধু প্রতীকীরা যে-অর্থে রোমান্টিকদের উত্তরাধিকারী সেই অর্থে। অথচ স্বীকৃতিপ্রাপ্তের মধ্যে আধুনিক কবির বিশ্ব-মনস্তত্ত্বও বিপুলভাবে বিদ্যমান। সেই সূত্রেই বলতে সাহস করি, স্বীকৃতিপ্রাপ্তের অন্তরঙ্গতার যে অংশটি রোমান্টিক, সেই অংশটির প্রতি তাঁর কোনো ভাবালু মমতা ছিল না। যথার্থ আধুনিকের মতোই তিনি নিরাসক্ত দৃষ্টিতে নিজেই সেই রোমান্টিক সত্তাকে পর্যবেক্ষণ করেছেন। জানি না তাঁর বিষয়ে ধূর্তপ্রসাদের মন্তব্য ‘স্বীকৃতি জানে যে, তার নিজের বাঁচা মরা চেকোবস্কাভিকায় ইতিহাসের ওপরও নির্ভর করে’^{১২}—কতখানি সত্য। তবে এ কথায় কোনোই সংশয় নেই যে, স্বীকৃতিপ্রাপ্তের চিন্তে বিশ্বগত জটিলতার মীমাংসা নেই। বরং স্বতীকৃতি জিজ্ঞাসায় সে জটিলতাকে স্বীকৃতি দেওয়া হয়েছে আত্মমীমাংসায় কখনো কখনো চক্কল কবি স্বীকৃতিপ্রাপ্তের সঙ্গে নিজের পার্থক্য নির্ণয় করেছেন এইভাবে—‘তাঁর আর আমার বর্ম আকাশপাতালের মতো পৃথক। তিনি হৃদ, উদয়াস্ত নির্বিকার : আমি অঙ্ককারে বদ্ধমূল, আলোর দিকে উঠেছি ; সদগতির আগেই হয়তো তমসায় আবীর তলাব’^{১৩}। এই প্রবল অঙ্ককার-চেতনা স্বীকৃতিপ্রাপ্তের কবি-কল্পনার অগ্রতম বৈশিষ্ট্য। এই অঙ্ককারের মাঝে মাঝে তাঁর কবিতায় ফুটে ওঠে অত্র বর্ণকল্পনা, যথা :

১১. ‘স্বীকৃতিপ্রাপ্ত দত্তের কাব্যসংগ্রহ’, বুদ্ধদেব বহুর ভূমিকা, দোঁল, ১৯৬৬।

১২. ধূর্তপ্রসাদ সুখোপাধ্যায়, ‘বক্তব্য’, বিজ্ঞানীয় লাইব্রেরী ১৯৬৭, পৃ ২৫৭।

১৩. ‘অর্কেস্ট্রা’-র ভূমিকার স্বীকৃতিপ্রাপ্ত।

- ক. আতুর নরন তাই করে অধেষণ
কুটিল আবার মধ্যে তব বক্র কেশের যাতন,
অবাধা, উৎক্লিপ্ত বহ্নি-সম ;
“উদ্ভ্রান্তি”, ‘অকেন্দ্রা’ ।
- খ. সন্ধ্যার রাগ ছিন্ন মেঘের অন্তরে
“অকেন্দ্রা”, ‘অকেন্দ্রা’ ।
- গ. স্তব্ধ রাতে
শোকাবহ শিলিরসম্পাতে
মোর কনিম্নসায় ধরিল যে-অপুষ্পক লীষ
“কাল”, ‘ক্রন্দসী’ ।
- ঘ. বুছলাম বেলা চ’লে যায়,
দিগন্তের পটে আঁকা অস্থিসার হিম চল্লমায়
স্বর্ষের অপরিহার্য তেজ
রচে শেষ শেজ ;
“ভাগ্যগণনা”, ‘ক্রন্দসী’ ।

এ সমস্ত চিত্রকল্পে প্রতীকে স্বধীন্দ্রনাথ যা খুঁজে নিতে চেয়েছিলেন, রবীন্দ্রনাথও তাকেই খুঁজছিলেন তাঁর ছবিতে, তাঁর নৃত্যনাট্যে । অ-চাক, অস্থিসার, কঠিন রবীন্দ্রনাথের ছবির জগৎ । কথার সৃষ্টিতে যখন তাঁর ঐদাসীজ জন্মে গিয়েছিল, যখন তিনিও সত্যকে স্বন্দর বলে ততটা নয়, যতটা দুঃসহ কঠিন বলে ভালোবেসেছেন, এবং সে-ভালোবাসার প্রশ্ন পেল না কোমলতা, পেলবতা, তখনই রবীন্দ্রনাথ রেখার মাধ্যমে স্বীকার করে নিয়েছেন ‘আধুনিকতা’-কে । স্বধীন্দ্রনাথের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথের অতি সুদূর সাদৃশ্য মাত্র এইখানে । রবীন্দ্রনাথের ছবির জগতের অর্থ পরিচিত মুখোশ বা ভঙ্গিমার রহস্যঘনতার সঙ্গেই তুলনা করতে ইচ্ছে করে স্বধীন্দ্রনাথের কবিতার অপেলব, তন্মাত্র চিত্রকল্পের এবং প্রাগৈতিহাসিক অঙ্ককারে প্রাচীন প্রস্তর খণ্ডের মতো দুর্বল আভিধানিক শব্দপুঞ্জের ।

পাঁচ

স্বধীন্দ্রনাথের জগৎ দ্বিধাবিদীর্ণ। ‘মানসীর দিবা আবির্ভাব সে শুধু সম্ভব স্বপ্নে / জাগরণে আমরা একাকী’—এই বিদীর্ণতা স্বধীন্দ্রনাথের; তা কদাচ অমিয় চক্রবর্তীর নয়। তাঁর উত্তরগী মন্ত্র বরঞ্চ এই কথা বলে, ‘মেলাবেন তিনি মেলাবেন।’ স্বধীন্দ্রনাথের মনস্ত্বিতায় মুক্তি ছিল না। মুক্তি তাঁর অস্বিষ্টও নয়। অমিয় চক্রবর্তী হৃদয়বাদী। মুক্তির জন্ত তিনি ব্যস্ত নন। তাত্ত্বিক নানা মুক্তি বন্ধুর প্রসঙ্গ হাসির মতো বারে বারে তাঁকে ঘিরে ধরে। অথবা মুক্তি তাঁরও অস্বিষ্ট নয়। তিনিও খুঁজেছেন জীবনের প্রতি মুহূর্তের পিছু ডাক। স্বধীন্দ্রনাথের ‘ইতি’র চন্দ্র-বিন্দু নেতির অন্ধকারের সঙ্গে দ্বন্দ্বরত। তাই তাঁর কবিতায় প্রাথমিক নাটকীয়তা না থাকলেও, সে কবিতা যেন অধিকাংশ সময়ে পঞ্চমাত্র ট্রাজেডির শেষ দৃশ্যের নায়কের উক্তি। অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় পাই জীবনের সংযত মাধুর্যের সংক্ষিপ্ত স্বীকারোক্তি। তাঁর অনেক কবিতাই নতুন অগতের কবিতা। এই একান্ত অরাজনৈতিক কবির দৃষ্টিতে বারে বারে উপনিবেশবাদবিমুক্ত বিশ্বের নানা ছবি ফুটে উঠেছে। সে-বিশ্বাসের মূলভিত্তিও রবীন্দ্রসম্মত—মাছুষের ওপর বিশ্বাস হারাতে নেই। রবীন্দ্রনাথ থেকেই এক উত্তরাধিকৃত আন্তিক্য অমিয় চক্রবর্তীকে দিয়েছে পাথের। ‘পাথের’ শব্দটি এখানে সর্বার্থে প্রযোজ্য—কেননা সে তো এক পথিক কবিরই পাথের বটে। তাঁর আন্তিক্য পথিকতারই আন্তিক্য। পথপ্রাস্তবর্তী তীর্থ তাঁরও লক্ষ্য নয়। রবীন্দ্রনাথের মতোই পাথের দুধারে তাঁর চোখ মেলা বারে বারে অথবা বিভূতিভূষণের মতোই।

শেষবর্তী রবীন্দ্রনাথের মতো তিনিও জীবনাতীত বা অরূপ অথবা অপেক্ষা বিশ্বাস করেছেন, বিশ্ব সত্য, ততোধিক সত্য মাছুষ। এই কথাটি তিনি কখনো পুরানো কথা বলে বাতিল করে দেন নি। কবি রবার্ট ব্রুস্টের সঙ্গে অমিয় চক্রবর্তীর মিল নেই বললেই হয়, স্তরায় তা দেখানোর উদ্দেশ্যও আমাদের থাকতে পারে না। কিন্তু রবার্ট ব্রুস্টের একটি স্থায়ী উপলব্ধির সঙ্গে অমিয় চক্রবর্তীর বিশ্বাসের একটি অস্বচ্ছাতির সাদৃশ্য যেন কোথায় আছে। ‘দি ব্ল্যাক কটেজ’ কবিতায় ব্রুস্ট বলেছেন যে ‘কেন পরিহার কর একটা বিশ্বাস, তা বাতিল হয়ে গেছে বলে? যথেষ্ট আঁকড়ে ধর তাকে—তা আবার সত্য হয়ে উঠবে।’ বলাই বাহুল্য ব্রুস্ট এখানে বিশ্বাসের অপরিবর্তনীয়তার কথা বলছেন না। বলছেন সত্যের কালজয়ী স্বরূপের কথা। অমিয় চক্রবর্তীর বক্তব্যও কতকটা তাই। তাঁর কবিতামাছুষের শীশবত মুহূর্তগুলির কথা বলে।

পটভূমি পাণ্টে যায়। চারদিকের উপকরণ বদলে যায়। এক থাকে পটভূত ব্যক্তির অন্তরের ছবি। এ জগতই তিনি মানুষের বিচার করেন না এমন নয়— কিন্তু তিনি কখনো দণ্ডাজ্ঞা উচ্চারণ করেন না। ‘ঘরে ফেরার দিন’ এবং ‘হারানো অর্কিড’ এই দুই কাব্যগ্রন্থে তাই বোঝা গেল এই কবি আধুনিক হবার জন্ত ব্যস্ত নন, কবিত্বের জগত ব্যস্ত নন— এঁর একমাত্র উদ্দেশ্য জীবন-নামক সেই মহৎ চিত্রকরের সঙ্গে সঙ্গে ফেরা, যার কাজ মানব-বিশ্বের চলচ্ছবিকে মুহূর্তে মুহূর্তে ফুটিয়ে তোলা। এর বড়ো প্রমাণ ‘ঘরে ফেরার দিন’ কাব্যগ্রন্থের ‘দীপাবলী’ এবং ‘চলতি’ শীর্ষক কবিতাগুলো। ছোটো কবিতায় অমিয় চক্রবর্তী বাংলা সাহিত্যের প্রধান কবিদের সমতুল্য কৃতিত্বের অধিকারী। কিন্তু তাঁর ছোটো কবিতায় প্রধানত ফুটে ওঠে একটা কোনো-না-কোনো আলেখ্য। প্রসঙ্গ তা স্মরণ করি ‘ঘরে ফেরার দিন’ কাব্যের “ধর্মতাত্ত্বিক ব্রাহ্মণকে একদিন প্রলোভনের” কবিতাটি।

বে-আস্তিত্ব অমিয় চক্রবর্তীর আধুনিকতাকে নূতন মাত্রা দিয়েছে তার স্বরূপটি এই আলেখ্যগুলির উপরে একটা আলো ফেলে। তাকে কিন্তু মিস্ত্রির গৃঢ় স্নিগ্ধ আলো বলা চলে না। তিনি ব্যস্তও নন সে ভাবে সেই আলোটিকে প্রতিপন্ন করার জন্ত। তাঁর আন্তরিকতার মূল কথা হল— জীবনের প্রতি বিশ্বাস। মানুষের মহৎ কীর্তিতে তাঁর উপেক্ষা নেই! কিন্তু হীরের টুকরো যেমন ওজনে নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করার চেয়ে বর্ণচ্ছটা প্রতিফলনের ভিতর দিয়ে নিজেকে প্রমাণিত করে— এই কবির কাছে জীবনও ঠিক সেইভাবে প্রতিভাত। কিন্তু তা হলেও তাঁর সম্বন্ধে শেষপর্বন্ত একটা প্রশ্নের মুখোমুখি আমাদের হতেই হবে। আত্মসচেতনতা এবং বিশ্বসচেতনতা আধুনিক বাংলা কবিতার একটা প্রধান লক্ষণ। অমিয় চক্রবর্তীর চেতনাকে কি সভ্যতার আধি এবং ব্যাধির যন্ত্রণা কিছুই স্পর্শ করে নি? ‘হারানো অর্কিড’-এর ভূমিকায় যে-কবি বলছেন— ‘আহত পুড়ন্ত ভিয়েৎনামের অরণ্যে চোখে পড়েছিল অনিন্দ্যসুন্দর বিজয়ী অর্কিড, বর্ষের সংঘর্ষের উষ্ণে’। কোনোদিনই হারাবে না’—সে-কবি সম্বন্ধে এমন কথা বলা যাবে না। ‘হারানো অর্কিড’ নাম-কবিতাটির ছোট্ট প্রেম কাহিনীর অন্তে কথাটি হল— ‘অর্কিড কখনো হারাবে না।’ অর্কিড তাঁর হাতে প্রেমের প্রতীকই শুধু নয়— জীবনের প্রতীক। অন্ধকার আছে, থাকবেও—কিন্তু মানুষের বুকের কাছ অর্কিড হারিয়ে যাবে না—চিরন্তনত্ব ও আধুনিকতার মাঝধানের বেড়াটি খুলে দিতে দিতে অমিয় চক্রবর্তী এই কথাই বলে চলেছেন। বলে চলেছেন মৃত্যুর কথা নয়—পৃথিবীর বুকে কোটা এ-

জীবন (“সাক্ষী”, হারানো অর্কিড)-এর কথা। দুঃখের কালো কয়লা নেই— এমন কথা তিনি বলেন না। বলেন—‘বুকভাঙা কালো কয়লা তীব্ররাসে / হীরে হও’ (“হীরে”, হারানো অর্কিড)। সে কবিতা যতই হয়ে উঠুক না কেন ‘নীলমাধা পাখি হাওয়ার একক/গ্রহপারে ওড়া শূন্য সাধক’, তবু তার পালকে খুঁজে পাই : ‘পৃথিবী দিনের মাটির কণিকা লীনা, / চোঁটের কোনায় মহারার কণা লুকোনো/বাংলা ঘরের সবুজ চিহ্ন কোনো,/নথের তলায় জীবনের ধুলো লাগা!’ (“পরিচয়”, হারানো অর্কিড) এই তাঁর উড়ে চলা, চিরকালের দিকে। ‘প্রেমে রঙে শুধু একটি’। তাঁর পর্বের আধুনিকতার প্রধান কথা এই যে, তিনি সত্যকে কখনো বিপন্ন বলে ঘোষণা করলেন না। সত্যকে দিয়ে তিনি কোনো তত্ত্ব নির্মাণ করলেন না।

ছন্দ

‘একবার শুকে প্রশ্ন করেছিলাম, জীবনের কোনো সময়ে রিল্‌কের কাব্য শুকে [জীবনানন্দকে] স্পর্শ করেছিল কিনা’—বললেন, না, রিল্‌কে শুঁও বিশেষ জানা নেই।—বুদ্ধদেব বস্তুকে এক চিঠিতে^{১৪} অমিয় চক্রবর্তী এ কথা জানিয়ে- ছিলেন। জীবনানন্দের কবিতায় রিল্‌কে যতটা আছেন, অমিয় চক্রবর্তীর কবিতায় রিল্‌কে পরিমাণে ততটাই আছেন—যদিও বিত্তমানতার প্রকৃতিটা ভিন্ন। জীবনানন্দ এবং অমিয় চক্রবর্তী দুজনেই বলেন রোদ্দের কথা। দুজনেই বলেন মৃত্যুর কথা। রিল্‌কের মতো কেউই কিন্তু ভাবনালীন হতে চাইতেন না। জীবনানন্দ যদি বা কখনো কখনো ভাবনার ভারে অবনত—অমিয় চক্রবর্তীর কাছে চৈতন্ত দার্শনিকতায় ভারাক্রান্ত হয়ে ওঠে নি। জীবনানন্দের রোদ্দ সব সময়ে অন্ধকারের প্রতিমুখে স্থাপিত। তাই তাঁর রোদ্দের নানা রঙ। অমিয় চক্রবর্তীর রোদ্দ আপন মহিমায় সত্য। তার নিজেকে প্রমাণ করার জন্ত কোনো অন্ধকারের বিরোধী ভূমিকার দরকার নেই। সেখানে আলো এবং অন্ধকার, রাত্রি এবং প্রভাত, জীবন ও মৃত্যু অচ্ছেদ্য অখণ্ডতার বিরাজিত। মৃত্যু সেখানে জীবনেরই স্মারক। “সন্ন্যাসীর মৃত্যু” কবিতাতেই শুধু নয়, ‘ঘরে ফেরার দিন’ কাব্যের “সান্টা মারিয়া দ্বীপে” নামে কবিতাটিও মৃত্যু সঘন্থে কবির প্রশ্ন দৃষ্টির নিদর্শন। এইসব থেকেই বলি, তিনি যতটা আধুনিক তার থেকে অনেক বেশি কবি। এই কবিই তাঁর চেতনার অভিজ্ঞান।

মার্কসীয় তত্ত্ব ও বাংলা কবিতা

আধুনিক কবিতার জন্য আধুনিক জটিলতাকে লাড়া দিতে গিয়ে। স্বতঃ এই আত্মানের জটিলতাকে না-বুঝলে আমরা এই লাড়ার জটিলতাকেও মূলে মূলে অহুভব করতে পারি না। আধুনিক জীবনের ক্রমবর্ধমান জটিলতা থেকে বিংশ শতাব্দীর প্রথম মহাযুদ্ধের পরে যখন ক্ষতবেগে এক ক্রমবর্ধমান আত্মজিজ্ঞাসা, আত্মচেতনা এবং আত্মজিজ্ঞাসার সন্ধানী পালা শুরু হল, আধুনিক কবিতা তখনই প্রতিষ্ঠিত হতে থেকেছে আধুনিক রূপে ও স্বরূপে। ভারতবর্ষের ঐপনিবেশিক জীবনযাত্রাতেও যথাবিত্ত মানসে তখন নেমে আসছে নিজ ভূমিকার রান সমাপ্তি সম্বন্ধে গাঢ় অহুভূতির ধূসরিমা। দু-দুটো গণআন্দোলনের অকাল অবসানে বচ বণিত আবেগের, দমিত বাসনার, নির্বাণিত উত্তেজনার ঘোলাজলে ভেসে গেল পূর্বজন্মের প্রতিষ্ঠিত বচ বিশ্বাস।^১ অধরিটির পতন শুরু হল বিশ্বজোড়া মন্দা-র মধ্যে—যথাবিত্তের কণস্থায়ী স্বর্গযুগের স্মৃতি তখন ধূসর হয়ে মিলিয়ে গেছে দিগন্তে। রুশ বিপ্লবের পর থেকে সারা জগতে এসেছে পুরনো কর্তৃত্বের বিরুদ্ধে অবজ্ঞা। ইংলণ্ডে ১৯৩৩-এ অল্পকোর্ড ছাত্র-সংসদ তাঁদের সুবিধাত 'King and country'^২ প্রস্তাব গ্রহণ করে। প্রথম মহাযুদ্ধের পর থেকেই বুদ্ধদের সম্বন্ধে একটা বিমূষতা ও একটা অবজ্ঞার ভাব প্রকট হতে থাকে। অরওয়েলের 'The Road to Wigan Pier' (1937) গ্রন্থে যেকোনো দূষিত অবস্থার জন্য বুদ্ধদের প্রাধান্যকে দায়ী করা হল—রুটের নডেল এবং হাউস অব লর্ডস যেহেতু বুদ্ধদের পক্ষপাত-ধন্য ছিল, তাই তা হল নিন্দার যোগ্য। আধুনিকতম ভাষায় এ্যাংরি ইয়ংমেন বলতে বা বোকার, তারই নৃজগাত লক্ষ করি দুই মহাযুদ্ধের মার্কখানে দিশাহারা যুবকের আচরণে। এর কারণটি বিশ্লেষণযোগ্য। যুরোপের পশ্চিমদিকের দেশগুলিতে—বিশেষ ইংলণ্ড ও ফ্রান্সে প্রথম মহাযুদ্ধের প্রতিক্রিয়াটি

১. সাম্প্রদায়িক দাঙ্গা (১৯২৮) এই বঙ্গভঙ্গকে আরো নিষ্ঠুর করে তুলল।

২. চার্চিলের বুদ্ধবৃত্তিতে এই ঘটনার তীক্ষ্ণ সমালোচনার বুদ্ধ ও তরুণের বোঝাবুঝির প্রকৃত স্থবধান চোখে পড়ে।

এইসূত্রে অনুধাবনবোমা। একটা ভরানক রক্তক্ষয়ী ঘটনা ঘটে গেল—তার জন্ম কর্তৃপক্ষ শ্রেণী রাষ্ট্রব্যবহার করে একটা কৃত্রিম বাতাবরণ সৃষ্টি করেছিল। সে-সব আবেগ এবং দোহাইগুলি যে কতটা অন্তঃসারশূন্য ছিল মহাবুদ্ধের বাক্যদের ধোঁয়াশা সরে যেতেই তা যুবক শ্রেণীর কাছে স্পষ্ট হতে থাকল। ১৯৩০-এ ইংলণ্ডে কাক্‌কার মাইর টানমেনশন প্রকাশিত হল—ব্রিটিশ বীপপুঞ্জের উঠতি বুদ্ধিজীবীরা কেউ কেউ তখন কাক্‌কার নব বীষের মধ্যে প্রতিকলিত হতে দেখছেন নিজের জটিল অটাবক্র পরিস্থিতিকে। তখন তাঁরা নিজেদের বেবোর সময়ের একটা তিত্ত সংজ্ঞার্থ খুঁজছেন। এই মনোভাবগুলির প্রাথমিক ফসল হল পুরনো নেতা, নেতৃত্ব ও কর্তৃত্বকে অস্বীকার। ইংরেজ কবিদের মধ্যে বামপন্থী প্রবণতা এ সময়ের সংজ্ঞার্থ সন্ধানের ফল। মার্কসীয় তত্ত্ব জিজ্ঞাসা ও বিশ্ববীক্ষা তখনই জরুরী হয়ে উঠল।

প্রায় একই কালে, শতাব্দীর একই দশকে, দু'এক বছরের আগে-পিছে বাংলা সাহিত্যে বিশেষত তার কবিবৃন্দের একাংশে মার্কসীয় তত্ত্বের প্রভাব পড়তে শুরু করেছে—এটা আমরা লক্ষ্য করি।^৩ এখানেও মধ্যবিস্তের সামাজিক নৈরাশ্য নিজ শ্রেণীর নেতৃত্ব-বিনাশের চেতনা, রাজনৈতিক হতাশা একটা নতুন জীবনভাষ্যের জন্ম চকলতাপ জন্ম দিল। স্তরায় পুরনো জমানা বা old order-এর বিরুদ্ধে অনাস্থা—বুদ্ধিজীবী মধ্যবিস্তের চিন্তায় শুধু নয়, কাজে কর্মেও উচ্চারিত স্পষ্টতা পেতে শুরু করেছে। কংগ্রেসের মধ্যে ও বাইরে সুভাষচন্দ্রের রাজনৈতিক বামপন্থা মহাত্মাজীর অধরিটির বিরুদ্ধে শুধু নয়, যেকোনো প্রকার হাইকমান্ডের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ বলে পরিগণিত হয়েছে—অন্তত বাংলাদেশে। মার্কসবাদ যে এমন অবস্থায় তরুণ কবিদের বিশ্ববীক্ষাকে প্রভাবিত করবে তাতে আকস্মিকতা কিছু নেই। অবশ্য প্রতিবাদের কবিতা এর আগেই লেখা হয়েছে। নজরুল এবং বভীজ্ঞনাথের অনেক কবিতাই পুরনো বাবস্থার ও ধ্যানধারণার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ। সামাজিক সাম্যের জন্ম কবিদের সজাগ হতে হবে এমন কথা নজরুল এর আগেই লিখেছেন। ইংলণ্ডেও ঊনবিংশ শতকের শেষার্ধ্বে থেকে

৩. ১৯৩৫-৩৬-এ লেনিন পড়া কেতা হয়ে উঠেছে। উল্লেখ করি কিছু দের “জয়ান্তরা” কবিতার বাক্য কটাক্ষ—লেনিনের চিঠি পড়েছ, রিমার্ক—

এবল ইন্

টারেক্সি।

দলো ভাববে না পাপল সং ?

কবেট, রবার্ট ওয়েন, ডিকেন্স, উইলিয়াম মরিস, রাষ্ট্রীয় সামাজিক ভাবে অসন্তোষকর অবস্থার দিকে পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। এটা হয়তো বা রোমান্টিকদের পুরনো জমানার বিরুদ্ধে বিদ্রোহেরই শিল্প-বিশ্ব-পরবর্তী পরিণাম। কিন্তু Anti-Dhuring-এ এঙ্গেলস যা ভেবেছেন এ প্রসঙ্গে সে কথা-না ভেবে আমরা পারি না :

All former moral theories are the product in the last analysis of the economic stage which society had reached at that particular epoch. And as society has hitherto moved in class antagonisms, morality was also a class morality

যতীন্দ্রনাথ সেনগুপ্তের ঈশ্বর এবং মধ্যবিত্ত ভদ্রমানার বিরুদ্ধে সমালোচনার মনোভাব, নজরুলের রাজনৈতিক সামাজিক অবিচারের বিরুদ্ধে জনতাকে অত্যাচারের জন্ত আহ্বান, প্রেমেন্দ্র মিত্রের ‘আমি কবি যত কামারের আর কাঁসারির আর ছুতোয়ের মুটে যজুরের’ প্রভৃতি ঘোষণা একটা নতুন বাস্তব পরিস্থিতিতে অঙ্গীকার, এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই—কিন্তু এসব কবিতার পিছনে মার্কসীয় তত্ত্বের প্রণোদনা রয়েছে এমনটা নিশ্চিত হয়ে বলা যাবে না। তবে একথা বলা যাবে—এসব কবিতায় মধ্যবিত্ত জীবনের ব্যর্থকৃতিকার ছক বাঁধা পরিসর থেকে বেরিয়ে যাবার জন্ত একটা আকুলতা লক্ষ করা যায়। ইংলণ্ডে যেমন চ্যানেলের ওপারে ফ্যাসিজম-এর বিপদটা হয়ে উঠেছিল প্রত্যক্ষ, কলকাতায় কলোনির বাবুরক্তের গ্লানিও তেমনি গঞ্জনা ছড়াচ্ছিল প্রতিপদে—রোমান্টিক বিদ্রোহ কল্পনার জের ধরেই নজরুল উচ্চারণ করছিলেন “ফরিয়াদ” বা “কুলি” কবিতার চকচকে ধারালো পঙ্ক্তিগুলি। যতীন্দ্রনাথ লিখছিলেন ফেমিন রিলিফের কবিতা। ইংলণ্ডের সঙ্গে আমাদের তফাত এখানে যে বাপারটি এখানে রোমান্টিকতার মার্কসীয় কোরিলেটিভ সংগ্রহ নয়, মার্কসবাদেরও রোমান্টিকীকরণ নয়—এটা এদেশে এসেছে আরো সুস্পষ্ট কার্যকারণ থেকে। সেটা হল ব্যক্তির বিচ্ছিন্নতাবোধ।^৪ নজরুল যতীন্দ্রনাথের অবস্থা থেকেই বাপারটি বোঝা যায়। তাঁদের কবিতার ক্রোধ এবং সংশয় অনেকটাই যেন একথা বলে যে সমাজের ষ্ট্রাকচার এবং সুপারষ্ট্রাকচারের প্রতীয়মান বাস্তবতার সঙ্গে তাঁরা মিলতে পারছেন না। এখানে ষ্ট্রাকচার

৪. এর সঙ্গে এলিয়ট কবিতা Sweeney Agonistes এর নায়কদের কোনো মিল নেই, যারা গুপ্তবস্ত্রের মতো নিজেদের ভেবেছিল— জীবনের মাঝখানে থেকেই জীবন থেকে নির্ধারিত। ১৯২৪-এ Hollow Man-এও এলিয়ট এক আধুনিক boredom-এর কথা বলেন— বাংলা কবিতার তার প্রভাব পড়েছে আরো পরে।

এবং সুপারস্ট্রাকচারের মধ্যে সম্পর্ক নির্দেশ কালে মার্কস যে জটিলতার দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন, সে দিকে নজর রেখেই বলতে পারি যে এই দুইজন কবির কিছু কিছু রচনায় সমকালীন সামাজিক বাস্তবতার আহ্বানে সাড়া দেবার চেষ্টা ছিল। এটাই বড়ো কথা, এটাকে মার্কসীয় তত্ত্ব সত্ত্বে সচেতনতার একটা ধারা বলার জন্ত কেউ বাস্তব নন।

কিন্তু নজরুল কম্যুনিষ্ট-আন্দোলন সত্ত্বে ওয়াকিবহাল ছিলেন—ভারতীয় কম্যুনিষ্ট আন্দোলনের অগ্রতম প্রতিষ্ঠাতা মুজাফফর আহমেদের বন্ধু ছিলেন—আন্তর্জাতিক শ্রমিক সংহতি সত্ত্বে সচেতন ছিলেন।^৫ এসব মেনে নিয়েও বলতে পারি নজরুল প্রত্যক্ষবাদী ছিলেন। ১৯২৮-এর বিশাল শ্রমিক ধর্মঘট নজরুলকে প্রভাবিত করেছে শ্রমিক আন্দোলনের বিষয়ে। কিন্তু নজরুল তারশব্দ্যের ‘চৈতালীঘুনি’ উপন্যাসের মতোই শ্রমজীবী সচেতন মাত্র। তার কারণ শ্রেণী-সহায়ত্ব। এর সঙ্গে সমাজতান্ত্রিক আদর্শবাদের প্রাথমিক সংযোগটাই বড়ো কথা।

চতুর্থ দশকের মাঝামাঝি সময়ে এই ঔপনিবেশিক মধ্যবিত্ত নিজ অসম্পূর্ণতা সত্ত্বে এবং বিচ্ছিন্নতার বিষয়ে প্রত্যক্ষভাবে তো বটেই তাত্ত্বিকভাবেও সচেতন হয়ে উঠল। মধ্যবিত্ত সজাগ যুবক তখন দুটো আধিতে পীড়িত—এক, অস্বাধীনতায়—সেটা আবার রাষ্ট্রীয় পরাধীনতায় আর একটা কোড়ার মুখ পেয়েছে, দুই, নিজে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন হয়ে যাবার ভয়। ১৮৪২-এ মুদ্রাঘতের স্বাধীনতা বিষয়ক বিতর্কে মার্কস বলেছিলেন :

The mortal danger of each person consists in the danger of losing himself. Hence unfreedom is the true mortal danger for man.

রাষ্ট্রনের সমসাময়িক মার্কস। কিন্তু মার্কস-এর তত্ত্ব ধনতন্ত্রের বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে ব্যাপকভাবে কার্যকর হয়ে উঠল রাষ্ট্রনের অনেক পরে। নিজে কে হারিয়ে কেলার ভয় থেকে এল সেই ভয়ের কারণকে অশাস্যিত করার

৫. কিন্তু মনে রাখি যেন, নজরুলের বিদ্রোহী আখ্যায় মূলে তার প্রতিবাদী জীবন যাত্রা।

তার সাম্যবাদও খানিকটা ‘বিদ্রোহী নৈরাজ্যবাদ’—পার্শ্বপ্রতিষ বন্দোপাধ্যায়।

ব্যাকুলতা। এই ব্যাকুলতা আবার অস্ত্রার্থে সজ্জান করেছে পূর্ণ বাহুবকে—
মার্কস বাকে বলেছেন whole man.^৬

বিজয়িতার বেদনা সে সময়ের বাংলা কবিতার কতটা উচ্চারিত হয়েছে তার একটু পরিচয় এখানে অপ্রাসঙ্গিক হবে না। তখনই তো এ প্রায় দুর্বার হয়ে উঠল শরীরে মাটির গন্ধ যেখে, শরীরে জলের গন্ধ যেখে উৎসাহে আলোর নিকে চেয়ে চাষার মতন প্রাণ পেয়ে কে আর রহিবে জেগে পৃথিবীর পরে ?

ক. সকল লোকের মাঝে বসে
আমার নিজের মুদ্রাদোষে
আমি একা হতেছি আলাদা ?

বোধ : জীবনানন্দ দাশ।

তখনই তো কেউ বলেছেন :

খ. মাহুষের মাঝে আমি বিদেশী পথিক,
মুখোমুখি কথা বলি—চোখে লাগে অটল প্রাচীর
বিদেশী পথিক আমি এসেছি কি বিধাতার ভুলে
পৃথিবীর সভাগৃহে ? বুঝি নাকো ভাষা যে এদের
সোহবিভেত্তস্বাদেকাকী বিভেত্তী : বিষ্ণু দে।

অথবা :

গ. বুদ্ধজীবী কল্পযমে সজীহীন
আত্মরতির সন্মোহনে কাটায় দিন।
পাষণ কালো আকাশে আলো কখন কীপে ?
পূর্বরাগ : বুদ্ধদেব বসু।

তখনই তো মধ্যবিভেক্তের আত্মরানির কল্প এবং একার্থে প্যাথোটিক স্বগতোক্তি

৬. The alienated worker, says Marx, "does not fulfil himself in his work but denies himself, has a feeling of misery rather than well-being does not freely develop his physical and mental energies, but is physically exhausted and mentally debased..."

Early Writings ; Karl Marx P. 125

ধ্বনিভ হরয়েছে বুদ্ধদেব বহুর 'চলচ্চিত্র' কবিতার নিদারুণ বেকার জীবনের অকর্মক যন্ত্রণার অবিস্মরণীয় এই আত্মবিলাপ তুলবার নয় :^১

এই নিয়ে আটবার

চাকরীর চেষ্টা ব্যর্থ হলো। ভদ্র বংশজাত বি এ,
সচ্চরিত্র (বাধা হয়ে), পরিশ্রমী (হায় পণ্ডিত !)—
আর কত আনাগোনা ঘামে ছেঁড়া স্থপারিশ নিয়ে
মুলাকাবেবিহীন হতাশায় গোলক ধাঁধায়।
আর কতদিন
দুর্ভিক্ষ নুকিয়ে রাখা মলিন পাতলুনে।

শেষটা এক করুণ আত্মসমর্পণ নিজ শ্রেণীর ভবিতব্যের কাছে :

মনে মনে—শুধু মনে মনে—

অফুরন্ত অবাধ ভ্রমণ!

এই বাস্—এ একজন কলেজের দিকে যায় রোজ

যোটা,

কুংসিত সন্দেহ নেই,

তবু অন্তত হতাম যদি কেরানি কি ইন্সুল মাস্টার।

খণ্ডিত ভগ্নাংশীভূত পুরুষকারের এই যন্ত্রণা বাঙালি মধ্যবিত্তের শ্রেণী হিসাবে পল্লবের যন্ত্রণাও বটে। কখনো পান্ডার কখনো অরবিন্দের শরণ নিয়ে সে অচরিতার্থতার অবসান ঘটে না, আবার এদিকে ওদিকে কানাঘুসো বাণ্ড শোনা যাচ্ছিল তাতে পুরোপুরি বিশ্বাস করলেও বিপদ আছে :

সার সত্য শোনো, মাথা ঠাণ্ডা করো ; হৈ চৈ ছেড়ে

ভাবো তো মুখে যা বলো, সত্যি তাই হয় যদি—তবে

সব বাবে, সব বাবে, একেবারে সর্বনাশ হবে।

১৯৪০-এর বুদ্ধিজীবীদের উদ্দেশে লেখা বুদ্ধদেব বহুর এই কবিতা থেকে একটা কথা আমরা বুঝতে পারি কলকাতার কবিরা তিনের দশক শেষ হবার

১. 'His work is not voluntary but forced labour' বার্কস কথিত alienated worker-এর ধারণা বর্ণনা করেই আমরা কলতে পারি—তার কর্মহীনতাও imposed এবং forced—উদ্ধৃতিতে তিরিশের ভয়াল যন্ত্রণা তখনোই ছবি পাই।

অনেক আগেই মার্কসীয় শ্রেণীবিশ্লবের তত্ত্ব মনোযোগ দিতে শুরু করেছেন। আন্দোলনের বিষয় এর প্রায় দশবছর আগে, যখন প্রত্যক্ষভাবে কেউ মার্কসীয় তত্ত্ব দীক্ষিত হন নি তখন থেকেই কিন্তু সভ্যতাভিমानी এবং সংস্কৃতি অভিমানী কোনো কোনো চরিত্র উপনিবেশের অকৃতার্থ বিবর্ণ অস্তিত্বের বিরুদ্ধে বজ্রনাদ করেছে এই ভাষায় :

সহেনা সহেনা আর জনতার জঘন্ট মিতালি।

প্রণয়ের মমত্ব বন্ধনে,

পতঙ্গের সাম্যবাদে, কৃপাজীবী ক্লীবের ক্রন্দনে,

হে ভৈরব, জীবন দুঃসহ।

“প্রত্যাহ্বান” : সুধীন্দ্রনাথ দত্ত।

‘জনতার জঘন্ট মিতালি’ বা ‘পতঙ্গের সাম্যবাদ’^৮ মধ্যবিত্তের আত্মস্তর চিন্তাকে একটা আভিজাত্যের রোহভূমি দিতে চেয়েছে। এটা ছিল না মার্কসীয় অর্থে শ্রেণীজ্ঞান। সেটা বরঞ্চ পাণ্ডুরা গেল সময় সেনের কবিতায়। মধ্যবিত্ত রক্তের ক্রান্তি, দুর্বল অস্তিত্বের ধূসরতার বোধ, এই জীবনের সীমাবদ্ধতার সকল দায় সম্বন্ধে পরিকার চেতনা— শ্রেণীগত বন্ধাত্বের যন্ত্রণা সময় সেনের কবিতাতে এমনভাবে প্রতিফলিত হল, যার পিছনকার মার্কসীয় প্রেক্ষণ-পটকে ভুল বোঝার কোনো অবকাশ নেই। সময় সেনের প্রথমদিকের প্রধান কবিতাগুলি এক হিসাবে তিনের দশকের বাঙালি মধ্যবিত্তের শ্রেণীগত আত্মবিলাপ। আমাদের মনে পড়ে এই বিখ্যাত পঙ্ক্তিগুলি :

হে প্রেমের দেবতা, ঘুম যে আসে না, সিগারেট টানি :

আর শহরের রাস্তায় কখনো বা প্রাণপণে দেখি

ফিরিজি মেয়ের উজ্জত নরম বুক।

আর মন্দির মধ্যরাত্রে মাঝে মাঝে বলি :

মৃত্যুহীন প্রেম থেকে মুক্তি দাও,

পৃথিবীতে নতুন পৃথিবী আনো

হানো ইম্পাতের মতো উজ্জত দিন।

৮. ‘পতঙ্গের সাম্যবাদ’ কথাটির মধ্যে অক্সফোর্ডের রাষ্ট্রের রেজিমেন্টেশনের দিকে ইঙ্গিত জ্ঞাপন করেছে এমন কথা ভাবি না। বরঞ্চ পরাধীন বঙ্গদেশের ব্যক্তিহীনতা-বিহীন জীবনের কথাটাই এখানে প্রাধান্য পেয়েছে বলে মনে করি।

কলতলার ক্লাস্ত কোলাহলে
সকালে ঘুম ভাঙে
আর সমস্তক্ষণ রক্তে জলে
বণিক সভ্যতার শূন্য মরুভূমি।

স্ববিরোধে পূর্ণ, ভাঙনের শেষধারে এসে দাঁড়ানো এই যুবক চরিত্রটির অতিশয়ের জটিল পাঠ সত্তার গভীর বাণীতে নিয়ে আসে তার ভবিষ্যতের ভূমিকার ইঙ্গিত কবিতাটির শেষ দুটি পঙ্ক্তিতে।

শ্রেণীগতভাবে মধ্যবিত্তের ভূমিকাবসান ট্রাজিক রূপ নেবে, না প্যাথোটিক হয়ে উঠবে, তা অবশ্যই নির্ভর করে ইতিহাসের দ্বন্দ্বিক বস্তুবাদে কবির মনোযোগের উপর। “উজ্জীবন” কবিতায় ১৯৩৮-এর ২৭শে অক্টোবর স্বধীন্দ্রনাথের কবিতার চরিত্র শুনতে পান এক পদধ্বনি। ‘পদধ্বনি— কার পদধ্বনি / হানে মোন অহুনাৎ?’ ‘আসে কি সে-অর্ধপশু, অর্ধেক মানব / সঙ্গে ক’রে দিগ্বিজয়ী মরু? / পুরাণ-পুরুষ হত : বাজে বন্ধে আত্মির ডমরু’। এখানে চরিত্রটি বস্তুত উজ্জীবনের কথা ভাবেনি—ভয় পেয়েছে আত্যস্তিক বিনাশের মুখোমুখি হয়ে। একই মিথ্ আরো স্পষ্টভাবে ব্যবহার করলেন বিষ্ণু দে তাঁর “পদধ্বনি” কবিতায়। কিন্তু ইতিহাসের দ্বন্দ্বময় অগ্রগতি বিষয়ে মার্কসীয় চেতনার আলোক ব্যবহার ফলে—“পদধ্বনি”-র নাটকীয় একোক্তির নায়ক-চরিত্র অনেক বেশি তাত্পর্য পেল—কবিতার বিচারেও বটে। তাই দেখি শক্তির অবক্ষয় নয়, শক্তির রূপান্তর, সে রূপান্তরের অবশ্যস্বাবিতা “পদধ্বনি” কবিতার বিষয়। সেদিন সেই ১৯৩২-এ যখন নতুন সামাজিক শক্তির অভ্যুদয়কে মার্কসীয় ইতিহাস জ্ঞানে অনিবার্য বলে মনে হয়েছে, “পদধ্বনি”-র অর্জুন সেই সময়ের নায়ক। তার খেদোক্তির পরিমণ্ডলে ছিন্নম্বতির বিলীয়মান স্বর্গাভা—তার সম্মুখে স্পন্দিত ছিল আগামীকাল।” কবিতাটির পরিসমাপ্তিতে দেখি—মোহ এবং মনীষা, অহমিকা এবং ভবিষ্যৎবোধ ইত্যাদির মিশ্রণে কবির সৃষ্ট নায়ক যেমন তাকিয়ে আছে তার ঐতিহাসিক পরিসমাপ্তির দিকে, তেমনি তার দৃষ্টি তাকিয়ে রয়েছে ভাবীকালে। সেই মনীষা ইঙ্গিত তুলেছে—‘একি নব অবতার? একি যুগান্তর?’ আবার পরক্ষণে সেই মোহ সংশয়ের আবছায়া

২. তখন শুদিকে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের দামামায় যা পড়েছে। দেশে দেশে নতুন শক্তির আগমন-ধ্বনি বেজে উঠছে—এক সর্গাত্মরের মধ্য দিয়ে। এই অবস্থায় কীতিমান মধ্যবিত্তের চরিত্রপ্রতীক হয়ে উঠল অর্জুন—“পদধ্বনি” কবিতায়।

স্বপ্ন করে—‘দহ্মাদল উদ্ধত বর্ষর’। এ অর্জুনের, তথা এই মধ্যবিত্তের সচেতন সত্তা দহ্মাদের প্রাণৈবধের প্রতি প্রশংসমান। সে ইতিহাসের এই নবশব্দে ‘আপন বাহর সাহসী বুদ্ধিতে দৃষ্ট ভবিষ্যে নির্ভর’ দহ্মাদলের আবির্ভাব যুগ আসলে ক্রান্তিলয়ের চ্যালেঞ্জকেই স্বীকৃতি জানায়।^{১০}

এইভাবে বিষ্ণু দে-সমর সেন-সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের কবিতার ব্যঙ্গাত্মক মধ্যবিত্ত চরিত্র মার্কসীয় ইতিহাস-বীক্ষার দৌলতে রূপান্তরিত হল এক সর্কর্মক ভবিষ্যউন্মুক্ত চরিত্রে। কবিতার ভাবগত মেরুদণ্ড ও রূপগত প্রকরণ অবশ্যই প্রভাবিত হয়েছে এই বীক্ষণের বিভার। এশিয়া ভূখণ্ডে সামরিক ঐশ্বর্যচােরী সাম্রাজ্য পিপাসা চাঁনের উপর ঝাঁপিয়ে পড়েছে, আবির্সিনিয়া নির্জিত হয়েছে ক্যাসিন্ত ইতালির হাতে, অস্ত্রিয়া ধষিত হয়েছে নাজি জার্মানীর কাছে— স্বদেশ ও বিদেশে প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ নানা অভিজ্ঞতার ভিতর দিয়ে জায়মান সেই চেতনা এবার কমিটমেন্ট এবং এলাইনমেন্ট-এর প্রেরণে মুখোমুখি হল। এই বেষরোয়া সময়কে স্মরণে রেখে একবার আমাদের হিসাব-নিকাশ করতে হয় আধুনিক কবিতার তাত্ত্বিক পটভূমিরূপে মার্কসবাদের অবদান কতটা। আমরা দেখি :

এক : কবিতার ভাষা এক নতুন তির্ধকতা পেল। ঋজুতাও হল অভিনব।

অর্থাৎ ঋজু ও তির্ধক দুধরনের প্রকাশভঙ্গিই জন্মান্তর পেয়েছে।

দুই : সকল কবিতাই হল এক অর্থে নাট্যকবিতা। স্তবরাং কবিতার তৃতীয় স্তরে এক নতুন ডাইমেনশন্স এল।

দুই

আধুনিক কবিতার ভাষায় এই নতুন বাস্তব অবধানতার পরিচয় পাওয়া যায় দুভাবে। আমরা জানি যে কোনো সাহিত্যই—লিখিত অথবা মৌখিক, গদ্য অথবা কাব্য একটি বিশেষ পরিস্থিতিতে ব্যবহারের ভাষা। ‘বিশেষ পরিস্থিতিতে ব্যবহারের ভাষা’— বলতে এখানে এ আলোচনার প্রেক্ষাপটে আমরা

১০. এই বিষয়টি রবীন্দ্রনাথকেও একবার আকৃষ্ট করেছিল। সেই অলিখিত কাব্যনাটকের পরিকল্পনাটি তিনি জানিয়েছিলেন প্রশান্তচন্দ্র মহলানবীশকে। পূরণ ব্যাখ্যাটি অবশ্য ছিল কবির নিজস্ব করনার দান। থবরটি পাই Samvadbham-এর P. C. Mahalanobis memorial Volume-এ Rabindranath Tagore : Prasanta Chandra Mahalanobis রচনায়।

তৎকালীন সামাজিক, ব্যক্তিক, রাষ্ট্রিক পরিস্থিতিকেই বুঝি। পরিস্থিতি তখন দাবি করছিল বৈষম্যবিক রূপান্তর, পরিস্থিতি তখন প্রতি অংশে বিধগত-পরিস্থিতি, প্রতি মুহূর্তই তখন বিস্ফোরক। অতএব যে কাব্যপ্রকরণ প্রেমদ্রবিরহ ব্যক্তিগত বাসনার itemization^{১১}-এ বাস্তব, তার জায়গায় নতুন প্রকরণের প্রয়োজন হল। প্রথম প্রয়োজন হল গতিবেগের। মার্কসীয় তত্ত্ব সাম্যবাদী বাঙালী কবিদের বাক্যশৈলীতে এনে দিয়েছে গতিবেগ। সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের এবং অরুণ মিত্রের এই সময়ের কবিতাগুলি এ কথা সাক্ষ্য। দ্রুত পরিবর্তন-শীল পটভূমিকে ধরার জন্য এই গতিবেগের দরকার হয়েছিল এমন বললে কম বলা হবে। বরঞ্চ পরিস্থিতির দ্বন্দ্বিক মূল্যায়ন থেকে বাক্যের এই সচল তীক্ষ্ণতার জন্ম— একথাটাই এখানে জরুরী। ‘আপনুপ্পকে জলে ক্যান্টন জলে সাংহাই’ এই বাক্যে ক্রিয়াপদ বর্ণনাত্মক সাধারণ বর্তমান কাল। একটি পঙ্ক্তিতে বাক্য সম্পূর্ণ হতে না হতেই পরের চরণে প্রসারিত হল গুরুগম্ভীর সিদ্ধান্ত ‘দস্যুর দলে রোখবার আগে সংহতি চাই’। সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের এই সময়ের যে কোনো কবিতায় মাত্রাবৃত্তবদ্ধ বাক্যশৈলীর দ্রুত মুভমেন্ট দ্বন্দ্বিক পরিস্থিতিকে প্রতিকলিত করার প্রয়াস। অতরূপ প্রয়াস ভিন্ন তাৎপর্ষ্যে বিশিষ্ট হল সময় সেনের গল্পচ্ছন্দে। রবীন্দ্রনাথের গল্পচ্ছন্দ তাঁর ‘জামলী’ মাটির বাড়ির যতো সুন্দর কিন্তু ব্যবহারোপযোগী হল না— সময় সেনের গল্পচ্ছন্দের মাটির বাড়িতে চেনা জীবনের ধুলো বালির সঙ্গে সহাবস্থান। ‘প্রাণপণে দেখি কিরিন্দি যেয়ের উদ্ভত নরম বুক’— এখানে ‘প্রাণপণে’ এই ক্রিয়ার বিশেষণটিতে মধ্যবিত্ত নায়কটির মানসিক অস্থিরতা স্পন্দিত হয়ে ওঠে। এই দ্বন্দ্বিক সময়গ্রন্থাকে মূর্ত করতে চেয়ে কবিরা রচনা করেছেন সংহত বাক্যাংশ—কখনো কখনো তা প্রবচন তুল্য সিদ্ধ উক্তি— অরুণ মিত্রের ‘জনসাধারণ অসাধারণ’ অথবা সরোজ দত্তের ‘দুঃসাহসী বিন্দু আমি বুক বহি সিদ্ধুর চেতনা’ এমনই এক একটি উক্তি। ভাষার নতুন অন্তঃসত্তা অবস্থাকে বুঝে নেবার জন্য আগ্রহ কবিদের— আত্মসচেতন কবিদের একটা বড় লক্ষণ। ১৯১৫ সালে যে-সভ্য রোমান জ্যাকবসন তাঁর বিখ্যাত পেপারটি পড়েছিলেন— Khlebnikov’s (খ্লেবনিকভ’স্) Poetic Language. সেই সভ্য মার্সাকোভস্কি উপস্থিত ছিলেন। এটা থেকে মার্সাকোভস্কির মাধ্যম লক্ষ্যে উৎকর্ষার যে-পরিচয় মেলে

১১. মার্সাকোভস্কির আত্মজাতাকালীন ভাষা থেকে এই শব্দটি গ্রহণ করেছি। পুরাতন কাক-রীতি নয়, পুরাতন জীবন ধারাকে কটাক্ষ করা হয়েছে ঐ বিবৃতিতে।

তা আসলে তাঁর অভিজ্ঞতারই যক্ষণা। ১৯৩৫ থেকে ৪৫ এর মধ্যে বাংলা কবিতার বাক্যবিজ্ঞানে দুটি প্রবণতা লক্ষ করা যায়। একটি হল ‘ইমেজ’ এবং এপিথেটগুলির ভিতর দিয়ে যথাসম্ভব এটিবিসিসিকে পরিবেষণ করা। বিষ্ণু দে-সমর সেন-সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের কবিতায় তো বটেই জীবনানন্দ এবং বুদ্ধদেব বসুর কবিতাতেও এই প্রকরণ লক্ষ করা যায়। সুধীন্দ্রনাথ-বিষ্ণু দে এবং বুদ্ধদেব বসুর দীর্ঘ কবিতায় যে অর্কেস্ট্রা বা একতান-রীতি প্রয়োগ সেটাও শুধু মিউজিক্যাল ইমপোর্ট নয়। বিশেষ করে বিষ্ণু দে দ্বাষ্টিক সমগ্রতাকে ধরতে গিয়ে পরেট কাউন্টার পরেট-এর আশ্রয়ী হয়েছেন। এটিবিসিসগুলি সম্বন্ধে বিষ্ণু দেসর চেতনা ক্রমশ প্রকাশ করে ঐতিহাসিক বস্তুবাদের প্রতি তাঁর কৌতূহল। এতো গেল একদিক। আরেকদিকে দেখি মার্কসীয় বাস্তববীক্ষা থেকে কাবের ভাষাজ্ঞানও নতুন রূপ পরিগ্রহ করেছে। যে অর্থে আধুনিক ভাষাবিজ্ঞানীরা বলেন— *Language anticipates and enacts the altering pulse of material life*—সেই অর্থেই এ যুগের কাব্যভাষা ক্রেড-মুং-এর মনঃসমীক্ষা এবং মার্কসের ইতিহাস জ্ঞানকে আয়ত্ত করতে চেয়েছে— এ যুগের নাদৌর স্পন্দনকে প্রতিধ্বনিত করার স্রষ্টা। কথ্যভাষার মধ্যেই অকৃত্রিম কাব্য ভাষার বনিয়াদ।^{১২} যে কোনো জোরালো মৌখিক উক্তির মধ্যে আছে কাবের উদাদান (has in it energies which are political)। কবির ভাষা নির্বাচন ঘটে আত্মসচেতনতার এক বিশেষ স্তরে। সেই আত্ম-সচেতনতা একটা সমগ্র পরিস্থিতির অংশ— গভীরতর তাৎপর্ষে অধিত। সেই বোধকে আত্মস্থ করেই এযুগের কবিতায় আমরা বাগ্‌ডকির বিচিত্র ব্যবহার লক্ষ করি।

All literature— oral or written, lyric or prosaic, archaic or modern— is language in a condition of special use—

যদি একথা মেনে নিই তাহলে বলতে হয় এ যুগের কবিতায় কথ্যস্রোতের লোকারত চালের স্রষ্টা আকুলতা এক অনন্ত পরিস্থিতির স্বীকৃতি। সময় সেনের কবিতায় ‘আর’ সংযোগাত্মক অব্যয়ের ব্যবহার আপাত অসম্পূর্ণ বিবদমান বাস্তবতার স্রষ্টাই অর্থপূর্ণ। ‘আর’ সেখানে ‘এবং’-এর বিকল্প নয়। ‘আর’ এখানে ‘তদুপরি’। ‘ধূসর’ শব্দটি বিবর্ণ অস্তিত্বের বিশেষণ-প্রতীক। ‘হলুদ

১২. ‘Neither thoughts nor language in themselves form a realm of their own...they are only manifestations of actual life.’— K. Marx and F. Engels, *The German Ideology* ‘words are action too’.— Lenin!

ঘোলাটে চোখে মোটির এগোয়— সময় সেনের এই বর্ণনা আর জীবনানন্দের সেই বে মোটিরগাড়ি গাড়োলের মতো কেশেছিল— প্রায় এক কথাই জানাতে চায়—যন্ত্র-যুগ বত আমাদের ছকে বেঁধে ফেলছে, তত মনের দিক থেকে আমরা হয়ে যাচ্ছি মন্থর। একজন দৃষ্ট দিয়ে আর একজন শব্দ দিয়ে সেই দুঃসহ পুনরাবৃত্তিকে রূপ দিতে চেয়েছেন। ভাষার ঋজুতা ও ভাবনার তির্যকভঙ্গি আধুনিক কবিতায় পরম্পরের সঙ্গে কতটা বোঝাপড়া করে সময় সেনের কবিতায় তার পরিচয় পাই :

আর হাওয়ায়

নামহীন ফুলের অদ্ভুত চাপাগছ

মুহূতগুলির নিঃশব্দ কান্নার মতো ;

শুধু দুর্জয়তা ও দুর্বোধ্যতার স্বত্রে দুটি হৃদয় সম্পর্ক— ‘অদ্ভুত চাপাগছ’ ও ‘নিঃশব্দ কান্না’ একত্র হল। দুটো মিলিয়ে শুধু দুর্ময় নয়, এক দুর্বহ অন্ধকারের অগ্নুভূতি সঞ্চারিত হল। আমরা লক্ষ না করে পারি না জীবনানন্দের কবিতায় ‘স্বকতা’ নিয়ে আসে নির্জনতার অগ্নুশব্দ, সময় সেনের কবিতায় ‘স্বকতার’ আসে কর্মহীনতার অগ্নুশব্দ। সময় সেনের কাছে অনন্বয় বোধের মার্কসীয় ভাঙাই মাত্র।

বিষ্ণু দেব ‘ঘোড়া’ ‘পাখি’ ‘হরিণ’ ‘নদী’ প্রভৃতি প্রতীক জীবনমাত্র হয়ে ওঠে মার্কসীয় বিশ্বভাষ্যকে অবলম্বন করে। গতিশীলতার এই প্রতীকগুলিতে তৎকালীন রিয়ালিটির দ্রুত পটপরিবর্তন প্রতিবিম্বিত হয়েছে— শুধু তাই নয় এর ফলে নির্মিত হয়েছে বিষ্ণু দেব সেই প্রসিদ্ধ কাব্যশৈলী— বিস্তৃতি যেখানে সংহতিতে নিবিষ্ট। “ফ্রেসিডা”, “ওফেলিয়া”, “ঘোড়সওয়ার”, “এলসিনোরে” ইত্যাদি কবিতার স্তবক পরিকল্পনা রীতি অরণীয়— সেখানে আপাত বিচ্ছিন্ন স্তবকগুলি গ্রথিত হয়ে আছে নায়ক-চরিত্রের টেনশনের স্বত্রে। এবং সে টেনশনের মূলে রয়েছে বিষ্ণু দেব ছন্দ জ্ঞান—সময়ের ছন্দজ্ঞানের কথাই এখানে বলা হচ্ছে। বিষ্ণু দেব ছয় মাত্রার ছন্দের প্রসিদ্ধি তর্কাতীত। তারপরেই বোধ হয় আমরা উল্লেখ করতে পারি তাঁর সাত মাত্রার বিলম্বিত লয়ে সংকল্পকে এবং প্রতীতিকে ণাঢ় করে তোলার গূঢ় রহস্য। একজন মার্কসবাদী কবি— পূর্ণ মাহুস ধীর অস্থিষ্ট— সাতমাত্রা দীর্ঘতরঙ্গাভিঘাত তাঁর স্বগতোক্তির ভাষা হয়ে ওঠে।

কমিটেস্ট এবং এলাইনস্টেটের প্রমুখ চারের দশকের স্বাদেশিক ও আন্তর্জাতিক কার্যকারণে আরো জরুরী হয়ে ওঠার কলে কাব্যের ভাষা কমিটেড

কবিদের কাছে আরো গুরুত্ব দিকে এসিয়েছে। এ যুগে অনেক কবিতা লেখা হয়েছে সময়ের অব্যবহিত চাপে। সুভাষ মুখোপাধ্যায় [ভীষ্মকান্ত ভট্টাচার্যের কবিতার] ভাষা: কমিটেড: এই কারণে যে একটা সামাজিক দায়িত্ব তাঁরা নির্বাচন করে নিয়েছিলেন— একথা কমালিস্টদের মতো ভাবেন নি যে, literature is a language freed from paramount responsibility to inform.

লক্ষ্মীর এঁদের ভাষা— বিশেষ করে সুকান্ত ভট্টাচার্যের কবিতার ভাষায় ভবিষ্যৎ ক্রিয়াপদের ব্যবহার।

Man's capacity to articulate a future tense— his ability and need to 'dream forward' to hope, make him unique.—

একথা ভাষার ইতিবৃত্তে গুরুত্বপূর্ণ, কাব্য ভাষায় এ গুরুত্বটা প্রতিভাত হয় অল্প ভাবে। সুকান্ত ভট্টাচার্য যখন বলেছিলেন :

ক. অবশেষে সব সব কাজ সেয়ে
আমার দেহের রক্তে নতুন শিল্পকে
করে যাব আশীর্বাদ
তারপরে হব ইতিহাস

অথবা

খ. তবুও তোমায় আমি হাতছানি দেব বারে বারে,
ফস দেব, ফুল দেব, দেব আমি পাখিরও কুজন
একই মাটিতে পুষ্ট তোমাদের আপনার জন।

অথবা

গ. কিন্তু জানি একদিন সে সকাল আসবেই
বেদিন এই ধর পাবে প্রত্যেকের চোখে মুখে
সকালের আলোয়, ঘাসে ঘাসে, পাতায় পাতায়।

অথবা

ঘ. সব চূপচাপ : আগবে হয়তো বোশেখি ঝড়ে

অথবা

ঙ. তোমার কাছে উত্তাপ পেয়ে পেয়ে
একদিন হয়তো আমরা প্রত্যেকেই এক একটা
জলন্ত অগ্নিপিতে পরিণত হব।

৫. কবে আমরা জলে উঠব—

সবাই শেষবারের মতো !

৬. আমরা বেরিয়ে পড়ব

সবাই একজোটে, একত্রে

ভারপর তোমাদের অসতর্ক মুহূর্তে

জলন্ত আমরা ছিটকে পড়ব তোমাদের হাত থেকে

বিছানার অথবা কাপড়ে ;

এই ভবিষ্যৎ ক্রিয়াপদ ব্যবহারের পিছনে শুধু স্বকান্তের ভূমিকা নির্বাচনটিই মুখ্য ব্যাপার নয়, দুর্বিষহ বর্তমানের কাছে অসম্পন্ন থাকার সংকল্পটিও এখানে প্রধান। তিনি বাক্যে ক্রিয়ার অতীতকাল বেশি ব্যবহার করবেন যিনি জেনেছেন তাঁর বর্তমান তাঁকে ভবিষ্যতের দিকে নিয়ে যাবে না। তিনি বাক্যের ভবিষ্যৎ ক্রিয়াপদ বেশি ব্যবহার করবেন, যিনি জেনেছেন বর্তমানের স্বল্পময় অগ্রগমনের ছন্দকে।

তিন

কবিতা ব্যক্তির ক্রমবর্ধমান আত্মচেতনার সাক্ষ্য— সেই ক্রমবর্ধমান আত্মচেতনাকে একটি প্রেক্ষণ বিন্দুতে সংহত করে তোলার ব্যাপারে মার্কসবাদ সাহায্য করে। আগের পরিচ্ছেদে আমরা আধুনিক কবিতার চরিত্র-ভাষার বৈশিষ্ট্য নিয়ে আলোচনা করেছি। ‘চরিত্র ভাষা’ কথাটি এখানে ইচ্ছা করেই ব্যবহার করা গেল— কেননা কম বেশি সব কবিতা এক হিসাবে নাট্যকবিতার লক্ষণাক্রান্ত— অন্তত বেশির ভাগ কবিতাতেই একটা চরিত্রের আত্মগত বা বহির্গত উক্তি প্রধান কথা। কাজেই সে ভাষারহস্তের মূল খুঁজতে গেলে বক্তাপাত্রটিকে চিনে নেওয়াটা আরো আবশ্যিক। এইবার আমি বাধ্য হচ্ছি চারের দশকের বাংলা কবিতার একাংশের একটা প্রবণতার দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে। চারের দশকেই সেই জাতীয় কবিতা প্রচুর লেখা হল যার মূল প্রেরণা ছিল কমিউনিস্ট পার্টির প্রাত্যহিক আন্দোলন। মার্কসীয় তত্ত্ব বত কমিউনিস্ট আন্দোলনে সংহত হয়েছে কবিতাও তত আত্মস্বপ্নসন্ধান পরিহার করে বক্তব্য-প্রধান উদ্দেশ্যবাদী হয়ে গিয়েছে— মার্কস এঙ্গেলস নিজে কিছ এ ধরনের উদ্দেশ্যবাদকে প্রস্তর দিতে চান নি। এবং লেনিন স্পষ্টই বলেছিলেন :

Every artist has a right to create freely according to his ideals independent of everything.

লেনিন শুধু এটুকু বলেই কান্ড থাকেন নি। মার্কস-এর সঙ্গে সম্পূর্ণ অসঙ্গতি সৃষ্টি করে লেনিন আরেকটি কথাও বলেছিলেন :

The history of all countries shows that the working class exclusively by its own effort, is able to develop only trade union consciousness.

অর্থাৎ সে নিজে নিজে সমাজতান্ত্রিক ভাবাদর্শ রচনা করতে পারবে না— তার জন্য বুর্জোয়া বুদ্ধিজীবীদের ডাক পড়বে। লেনিন যদি সত্যি একথা বিশ্বাস করে থাকেন যে শ্রমিকশ্রেণী সমাজতান্ত্রিক আইডিয়লজি সৃষ্টি করতে অক্ষম— তাহলে মার্কসকণ্ঠিত অস্তিত্ব ও চেতনার সম্পর্ক, শ্রেণী এবং ভাবাদর্শের সম্পর্ক মান্য করা কঠিন হয়ে পড়ে। হয়তো এই সময় এবং আরো নানাবিধ কারণে কমিউনিস্ট বুদ্ধিজীবীদের মধ্যে একটা প্রবল তীব্রতা পেতে শুরু করেছিল— সত্যি মার্কসায় ট্রস্‌থ্যাটিকস্ বলে কিছু আছে কি না। ১৯৪৭ সালে ফরাসী কমিউনিস্ট পার্টির কেন্দ্রীয় কমিটির অন্ততম সভা রজের গারোদি এ প্রবল তুললে তা নিয়ে সর্বত্র তুমুল বিতর্ক-বাতাষায়ে ঘায়। এদেশে তা নিয়ে আলোচনা দানা পাকাতে না পাকাতেই ভারতীয় কমিউনিস্টদের রাজনৈতিক লাইন বদলে যায়— শুরু হয় পার্টির বহু আলোচিত ‘বামযুগ’। বর্তমান আলোচকের মতে এই যুগে কবিতার কাছে আমরা অনেক ভুল দাবি পেশ করেছি। তার ফল হল :

ত্রেখণ্ডয়েটের গোরালিয়রের জবাব চাই

রক্তের ধার রক্তে শুধব কসম ভাই।

লেখা হল পাটি জোগান ধরে :

আমরা সব বাগনানের বৈনানের চামিরাই

সকলে মিলে জোট বেঁধেছি এবার তুমি শোন ভাই

জমিদারের জোতদারের জুলুম নয়, জমি চাই।

অতি সরলীকৃত কবিতার পাশাপাশি এল অতিসরলীকৃত কাব্যসমালোচনা এই শৈবসংগীত উদ্ভূত করে :

“নিবিচারে নরনারী ছাড়াছাড়ী হত্যা।

এই যদি হয় শিশুরাষ্ট্রের আইন নিরাপত্তা

তবে আমি সভার হাঞ্জে উচ্চকণ্ঠে কহি

পাচশো হাজার অসংখ্যবার আমি রাজদ্রোহী—

লেখা হল :

“বিষ্ণুদের মতো তথাকথিত ‘ভদ্র’ কবির। রচনা করুন তো দেখি এমন কবিতা, তাঁদের মুরোদ বৃষ্টি! কিন্তু বিষ্ণুবাবুদের তা সাধাতীত—কোথায় পাবে বর্জোয়াদের বশংবদ সংস্কৃতিবিদরা এই প্রশ্নবাক্তি?”^{১৩}

স্বপ্নের বিষয় এই পিরিয়ড ছিল অত্যন্ত কণ্ঠস্থায়ী। প্রকৃত অর্থে ইারা মার্কসবাদী, তাঁরা সকলেই তাঁদের কবিতার চরিত্রে সে-পূর্ণ মানুষকে খুঁজেছেন—যে পূর্ণ মানুষ ছিল মার্কস-এর অহুসঙ্কেয়। এঁদের অন্ততম প্রতিনিধি হিসাবে বিষ্ণু দে, অরুণ মিত্র ও সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের কথা বলতে পারি। বোধকরি পূর্বোক্ত হঠকারী আভিপ্রায়ের প্রতি বিরূপতার স্মৃতি বহন করে অরুণ মিত্র ১৩৮৪-র ‘গাজেয়’ পত্রিকার জীবন সংকলনে পুঙ্কর দাশগুপ্তকে এক সাক্ষাৎকারে জানান :

“কমিউনিস্ট ঘোষণার সঙ্গে হয়তো সম্পর্কিত করা যায়, এমন কবিতা প্রথম জীবনে গোটা তিনেক লেখেছি, তারপর আর লিখিনি। তাছাড়া কোনো বিশেষ মতবাদের ভিত্তিতে কবিতা লেখায় আমি বিশ্বাসী নই।”
কিন্তু তাই বলে অরুণ মিত্র নিজ চরিত্র বিসর্জন দেন নি। মার্কস যে সমগ্র মানুষের কথা বলেন, অরুণ মিত্রের কথায় ও কবিতায় তারই ঠিকানা। তিনি বলেন :

“যদি বামপন্থা মানে হয় মানুষের অবস্থা সম্বন্ধে ভাবনা, জীবনের সঙ্কট সম্বন্ধে অহুত্ব, নৈরাশ্র যক্ষণা ও অবক্ষয়ের চেতনা এবং তা উত্তরণের আকাঙ্ক্ষা, তাহলে আমায় কবুল করতেই হবে আমি বামপন্থী কবি।”

অরুণ মিত্রের কবিতার লাল ইন্ডাহারের টগবগানি আজ আর খুঁজে পাবো না ঠিকই—কিন্তু অডেনের মতো তিনি একদা কবিতা লিখে পরে তাঁটির শ্রোতে

১৩. অশ্বচ তখনই এই সমস্ত কুৎসারটনাকে উপেক্ষা করে বিষ্ণু দে-র সাধনা এবং বোধি, প্রেম এবং প্রতীক্ষা একীভূত হয় একটি ‘তুমি’-তে :

পরমাগতি! তোমার হাসি চোখে

হৃদয়ে নীল চেউ বুলো কে রোখে

কুৎসা শুধু কুয়াসা হবে তোমার

উদার হবে অসহিষ্ণু ঘোর।...

তোমাকে আল জানাতে যিখা লাগে

বিজ্ঞ বলে কত কী মুহূর্ত রাগে।

গা। ভাসিয়ে দিলেন,—এমনটা নয়। বরঞ্চ মাহুষের বহুতা-জীবননদীর ঘোর কেরা, আবর্ত, জোয়ার, চরপড়া—সবটাই তাঁর কবিতার ফুল ফুটিয়েছে, দীপ জালিয়েছে। অতীতকে, মার্কসবাদ বিষ্ণু দে-কে তবু বিশ্ব নির্মাণে সাহায্য করেছে বিচিত্রভাবে। তিনি কলাকৌশল বা টেকনিকের প্রগতিকে বিশ্বাস করেন—তাই জানেন টেকনিকের উৎস শেষ পর্বন্ত জীবন। মার্কসবাদ কিভাবে কবিতা লিখতে হয় তা শেখায় না। সে বিষয়ে টেকনোলজির অগ্রগতির ক্ষেত্রেও যেমন কবিতার ক্ষেত্রেও তেমন উত্তরাধিকারকে বাদ দেওয়া চলে না। তাঁর মার্কসবাদ তাঁকে জীবনের জল মাটি শিকড়ের সন্ধানে অক্লান্ত করে তোলে। কলোনির বাবুজীবনের জের-ধরা আমাদের এই ভাঙাচোরা, বহুদিন থেকে প্রতিহত-জীবনের মাঝখানে ঠাঁড়িয়ে বিষ্ণু দে প্রত্যক্ষ করেন রবীন্দ্রনাথের নান্দনিক সজ্জতার একক প্রয়াসকে। মার্কসবাদই তাঁকে প্রেরণা দেয় এই প্রয়াসকে এক মহারূপক বলে পরিগণনা করতে। বিষ্ণু দে-র কবিতার চরিত্রপাত্র ট্রাজিক অপরাধেরতায় বর্তমানের সমস্ত নৈরান্ত্র, আঘাত, মনোভঙ্গের মাঝখানে পূর্ণতার আদর্শ খুঁজে পায় একদিকে ঞ্জদী ও লোকায়ত সংস্কৃতির বহমানতায় এবং অতীতকে রবীন্দ্রনাথের মতোই—প্রকৃতিতে : নিজের মুক্তি এবং কবিতার মুক্তি তখন তাঁর কাছে এক হয় যায়—

কবিতা কি শুধু ছাপার হরফে মেলে ?

কবিতার আদি রূপ কবিতার বাহিরে—

বাঁচাই কবিতা, রক্ত সে অবহেলে

মৃত্যুকে মারে জঙ্গলে গ্রাম শহরে।

“সন্সারে ভেজা সবিতা”, ‘ঈশাবাস্ত দিবানিশ’ বিষ্ণু দে।

কবিতার গভীরে, শব্দ ঘোষের 'হেতালের লাঠি'

হেতালের লাঠি নিয়ে বসে আছি লোহার সিঁড়িতে
কালরাত্রি কেটে যাবে ভাবি, ওরা বাসর জাগ্রক
এমন রাত্রিতে কোনো ফণা এসে যেন না ওদের
শিয়রে কুণ্ডল করে, কেটে যাক প্রেমের প্রহর।
কিন্তু বড়ো ঘুম, এক কালঘুম মায়াঘুম কেন
কেবলই জড়ায় চোখ, অবসাদে ভরে দেয় শিরা
সমস্ত চেতনাঘেরা নাগিনীপিচ্ছিল অঙ্কুরে
চিল হয়ে আসে মুঠি, থলে আসে হেতালের লাঠি।

তারও মাঝখানে আমি স্বপ্নের ভিতরে স্বপ্ন দেখি
দেখি ওরা হেঁটে যায় পৃথিবী স্নানরতর ক'রে
নক্ষত্রবিলাসে নয়, দিনাতুদিনের আলপথে
আর যতদূর যায় ধানে ভরে যায় ততদূর।
আমি শুধু এইখানে প্রহরীর মতো জেগে দেখি
যেন না ওদের গায়ে কোনো নাগিনীর শ্বাস লাগে
যেন কোনো ঘুম, কোনো কালঘুম মায়াঘুম এসে
শিয়র না ছুঁতে পারে আজ এই নিশীথনগরে
হেতালের লাঠি যেন এ-কালপ্রহরে মনে রাখে
চম্পকনগরে আজ কানীর চক্রান্ত চারদিকে।

‘মুখ ঢেকে যায় বিজ্ঞাপনে’ শব্দ ঘোষের এই কবিতার বইটিতে তিনটি
গুচ্ছ—‘হেতাল’, ‘লঙ্কা’ আর ‘জয়দিন’। আমাদের আলোচ্য
‘হেতালের লাঠি’ প্রথম গুচ্ছের শেষ কবিতা। প্রথম গুচ্ছের নানা
লেখায় কয়েকবার উচ্চারিত হয়েছে নাম না জানা বুঝকদের কথা,
তাদের রক্তের প্রতি সন্মানের কথা, অনিবার্য হয়েছে সেই সব বুঝকদের
প্রসঙ্গ—‘কয়েকজন বুঝা আমার ঘুম ভাঙিয়ে বলে, এই-বে, আগুন
জালব, নেমে আসুন পথে।’ এসে গেছেই কোবালম বীচে দেখা

সেই ছেলেটি যে বলেছিল, 'কিছু একটা করতে চাই, মরব না এভাবে বসে থেকে!'—আর সব শেষে এসেছে 'হেতালের লাঠি'র স্বপ্ন। কাব্যগ্রন্থটির উৎসর্গ পত্রেরও হয়তো ভবিষ্যৎস্পর্শী স্বপ্ন।

সুতরাং 'হেতালের লাঠি' আলোচ্য গুচ্ছের স্বাভাবিক শেষ কবিতা। হেতালের লাঠি—কথাটি উচ্চারিত হবার সঙ্গে সঙ্গেই একটা ভয়াবহ রাজির অহুস্র জেগে ওঠে। বাঙালির কাছে সে অহুস্র দুর্ঘটনা, তার বাজনা নিহুঁল। মধ্যযুগীয় ভাবাকর্ষ থেকে কোনো চরিত্র বা ঘটনাকে চরন করে আজকের জীবনজটের গূঢ় রহস্যের চাবিকাঠি হিসাবে ব্যবহার করা কঠিন। লোকায়ত যৌথকে কাব্যে প্রয়োগ কালে প্রত্নরচিত্রালের ধূসর মুঠি থেকে তাকে মুক্ত করতে হয়—অথচ লক্ষ রাখতে হয়, আধুনিক টেনশনের উপযুক্ত অবজেকটিভ কোরিলেটিভ বা বহিরাধারে তা আজও যেন লক্ষ্য হয় ব্যক্তির ইমোশনকে, আকাঙ্ক্ষা ও সংকল্পকে সঠিক পথগামী করে তুলতে। 'হেতালের লাঠি' বলার সঙ্গে আমাদের কাছে দাঁড়িয়ে যায় একটা মানুষ, যাকে মাথা উচু করে তুলে না ধরলে দেখা যায় না। 'বাবরের প্রার্থনা'র কবি চন্দ্রধরকে নায়ক করবেন, এ তো প্রত্যাশিতই। কিন্তু চাঁদসাদাগরকে মুখা করে তোলার গভীরতর কারণটিও অহুস্রাবনীয়। চাঁদবেনে সর্বযুগেই এক প্রতীকী পৌরুষের অধিকারী চরিত্র। সে চরিত্র ভবিষ্যৎবোর কাছে মাথা নত করে না। মধ্যযুগের একমাত্র চরিত্র চাঁদবেনে যে দেবচক্র অস্বীকার করতে চেয়েছিল। লক্ষ্য যখন লখিন্দরকে নায়ক না করে চন্দ্রধরকে নায়ক করেন, কালরাজির রূপক দোষেও চাঁদসাদাগরকে করে তোলেন দণ্ডধর অতঃপ্রহরী, তখন সে লোকায়ত যৌথ আজকের অভিজ্ঞতাকে ব্যাখ্যা করে অপেক্ষা একটা অস্ত্র ধরনের আবেগময় সাড়া সৃষ্টি করে। চাঁদবেনেকে দিয়ে সে আমাদের বলে ভয়কে অস্বীকার করতে, বিদ্রোহ জয় করতে। মানবিক সীমাবদ্ধতার মাঝখানে এক অতিমানবিক সংকল্পকে বহন করে যে সব গল্প, যৌথ আমাদের কাছে সেই সব বহুকালাগত নিজনিহিত সঞ্চিত রক্ষিত উত্তরাধিকার বারে বারে পুনরুজ্জীবিত করে।

We identify with the hero of myth not only because he acts out our unconscious wishes and fears, but also in so doing he performs a continual rite of service for the rest of mankind.

আঠারো পঙ্ক্তির এই কবিতাটি দুটি স্তবকে বিভক্ত। প্রথমটি আট পঙ্ক্তির, দ্বিতীয়টি দশ পঙ্ক্তির—এই দুই স্তবকে কবিতাটি সম্পূর্ণ। প্রথম

শব্দকে 'লোহার সিঁড়ি', চাঁদের সংকল্পের স্মারক, সেই কঠিন রাজিরও স্মারক। 'কালরাজি' শব্দটির মধ্যে যেমন আছে সেই শব্দিল রাজির নিষেধ, তেমনি আছে একটা আশ্বাস। আবার একটি চ্যালেঞ্জও বটে। প্রায় আশীর্বাদের মতো উচ্চারিত হয়েছে দ্বিতীয় পঙ্ক্তির 'ওরা বাসর জাগুক' কথাটি। প্রেমের প্রহর প্রেমের প্রহরই থাক— এই মুহূর্তে যেন কোনো হৃদ্বিক্তা এসে ওদের উদ্বিগ্ন না করে। যে কোনো আধুনিক কবিতাই কোনো না কোনো চরিত্রোক্তি। সেই হিসাবে প্রতিটি কবিতাই একটা কাবানাটালভা সংলাপের সমতুল। এখানে চাঁদসদাগরের হৃদয় স্বগতোক্তিতে একটি চরিত্রের স্বভাব ভাবনা যুঁটি পায়। সে ভাবনাগতি স্বভাবতই সরলরৈখিক নয়। 'কিন্তু বড় ঘুম, এক কালঘুম মায়ামুম কেন কেবলই জড়ায় চোখে'—এই অংশে আধুনিক কালের ছায়া গাঢ় হতে থাকে? চারদিকে নানা চক্রান্ত, যে কোনো শুভ সংকল্পকে আবিষ্ট ও আনত করে ফেলার বড়যন্ত্র এখন ক্রমশ কুণ্ডলিত হচ্ছে। আধুনিক যাত্রার অনপনের অনর্থের মূলে রয়েছে সেই চক্রান্ত। যখন কবিতার ভাষা হয়ে উঠছে এ কারণেই গৃঢ় ও অন্তঃস্বৰ্গ তখনই স্বসমুখ হল এটো জটিল কিন্তু বহুবর্গকারী চিত্রকল্প—'নাগিনী পিচ্ছিল অঙ্কারে।' 'পিচ্ছিল অঙ্কার'-কে আরো বেশী ভয়াবহ করে তোলা হয়েছে 'নাগিনী' শব্দের প্রয়োগে। সাপের সঙ্গেই ক্লেদাক্ত পিচ্ছিলতার স্বার্থ সংযোগ। কবিতাটিতে অঙ্কার পরিস্থিতিতে সমস্ত পিচ্ছিলতা হয়ে উঠে সাপের মতো ক্রুর। সেই সর্পিল পিচ্ছিলতার ফলে 'চিল হয়ে আসে মুঠি, খসে আসে হেতালের লাঠি।' কিন্তু এই নাগিনী পিচ্ছিল অঙ্কারেও স্বপ্ন দুর্মর। 'স্বপ্নের ভিতরে স্বপ্ন দেখি'—কালঘুম মায়ামুম তার সব অঙ্কার নিয়ে ফিকে হয়ে যায়। এই স্বপ্নের ভিতর দিয়ে মনের নিজস্ব নৃত্যের সঙ্গে সেতুবন্ধন শুরু হয়। যারা বাসরে তাদের হাতে উত্তরকালের পৃথিবী। কিন্তু তারা পৃথিবী সুন্দরতর করবে নক্ষত্র বিলাসে নয়। তাদের চলার ছন্দে জেগে উঠবে ধান।

উত্তরকালের উজ্জলতার যারা জনকজননী, এ কবিতার নায়ক তাদেরই প্রহরী। প্রহরীর একটা স্বপ্ন থাকলেও—সে প্রচুর্য কোনো স্বপ্ন নেই। তা এক জাগ্রত সংকল্প। যে কালঘুম মায়ামুম একটু আগে চরিত্রটির চোখ জড়িয়ে ধরছিল, সেই ঘুমঘোর যেন উত্তরকালের পথিককে স্পর্শ না করে। 'যেন না ওদের গারে কোনো নাগিনীর শ্বাস লাগে।' এবার আর 'নাগিনী' শব্দটির জন্ত কোনো চিত্রকল্পী বিশেষণ নেই। সাপের শব্দকে নাগিনী নিজেই হয়েছিল চিত্রকল্পের উপাদান। আলোচ্য শব্দকে নাগশক্তি দুর্বল। তখন আর তাকে

চিত্রকল্পে শক্তিমান করে তোলার প্রয়োজন নেই।

সমস্ত কবিতাটির প্রধান স্বরূপের মূল কথা উত্তরকালের পথিকদের জন্য যমজ। তাদের বাজাপথে যেন কোনো ঘুম বাঘাত সৃষ্টি না করে। লক্ষণীয় যে, বারবার এ কবিতায় 'ঘুম' শব্দটি এসেছে: 'কালঘুম' 'মায়'ঘুম' শব্দ দুই স্তবকে দুবার ব্যবহৃত হয়েছে। আর দ্বিতীয় স্তবকের গোড়ায় বলা হয়েছে একটি বিচিত্র কথা— 'আমি স্বপ্নের ভিতরে স্বপ্ন দেখি।' এ প্রশ্ন মনে জাগতেই পারে কবিতাটিতে এত ঘুম ও ঘুম অতৃষ্ণ স্বপ্নের, না উন্মোচক থেকে অবসাদের কথা— কেন? সম্ভবত এর উত্তর এই যে ঘুমে জাগরণে মিশেই আমরা সত্যের কাছে চলে যাই। এটা এক প্রতীকী বাপার। ইয়েট্‌স্‌এর একটি তাৎপর্যপূর্ণ কথা অবশ্যই একত্রে— অস্তিত্ব এখানে— বলতে ইচ্ছা করে— the moment when we are both asleep and awake তখনই আমরা সৃষ্টির মুখোমুখি হই। তখনই আমরা সজ্ঞান সত্তার সঙ্গে নির্জ্ঞান সত্তার সমস্ত উদ্বেগ, সমস্ত সংশয়ের মিশ্রণ ঘটাই। ব্যক্তিগতই হোক, অথবা ঐতিহাসিকই হোক, হোক তা বিশেষ অথবা নিবিশেষ,—তখন অস্বিষ্ট মানবীয় শাস্ত উপাদান। 'মীথ' সেই পরম বাস্তবতাব পথ দেখিয়ে দেয়। 'হেতালের লাঠি' কবিতাটিতে চাঁদসদাগরের চরিত্রপ্রতীক একজন্ত অনিবার্য। লখিন্দর বা বেতলার মীথে আজকে রিয়ালিটির জট ছিন্ন করা বাবে না তা নয়, কিন্তু চাঁদবেনেকে প্রোটোগনিস্ট করে তুললে শুধু প্রজন্মের ব্যবধান ঘুচিয়ে দেওয়া যে সহজ হয় তাই নয়— এক স্বনির্ভর সংগ্রামীকে সামনে রেখে হৃদয়ে দাঁড়ানোর ইচ্ছা দুর্বল হয়। যে ঘুমকে এ কবিতায় চাঁদবেনের এত ভয়, সে ঘুমের অপরাধ নাম 'অজ্ঞাত আঁধার'— য় সারা পৃথিবী জুড়ে নেমে এসেছে। সে ঘুম কোনো অপশক্তির কৃহক— 'নাগিনী পিচ্ছিল অঙ্ককার' 'নিশীথ নগর' 'কানীর চক্রান্ত' প্রভৃতি উক্তির মধ্যে তা নিদ্রিষ্ট। 'হেতালের লাঠি' তখন হয়ে ওঠে সক্রিয়তার প্রতীক। সে-ই দেয় নিষ্ক্রিয়ত পরিবর্তনের ডাক।

পৌষ, ১৩২১

বর্ণভেদের চারিত্র্য নির্ণয়ে বাঙালি ঔপন্যাসিক

এদেশের সামাজিক কাঠামো— বিশেষ তার বর্ণাভিত্তিক শ্রম-বিভাগ-নির্ভর গ্রাম-সমাজ (Village community) কতখানি ঘাটসহ ছিল— সে বিষয়ে নানা প্রশংসাবাক্য আমরা শুনেছি— চার্লস মেটকাফের কথাগুলি বহুল উদ্ধৃত। কিন্তু সেই ‘রিজিড’ সামাজিক কাঠামো এবং আবদ্ধ (closed) সমাজ যে উনবিংশ শতাব্দীতেই উন্মুক্ত (open) সমাজের দু-একটি লক্ষণকে স্বীকার করে নিচ্ছিল— এটাও ধীরে ধীরে আমাদের চোখে পড়তে শুরু করেছে। আবদ্ধ সমাজ ও উন্মুক্ত সমাজের মৌল পার্থক্যটি এই সূত্রে একটু মনে করে নিলে আলোচনার সুবিধা হবে। আবদ্ধ সমাজে সামাজিক স্তরভ্রাসে বর্ণ, শ্রেণী, ক্ষমতার কোনো হেরফের হয় না। উন্মুক্ত সামাজিক বিজ্ঞানে তারা একই সঙ্গে বিভিন্ন ভাবে সমন্বিত হতে পারে। প্রথাগত ভাগে ধরা যাক বর্ণ, শ্রেণী, ক্ষমতা— এই তিনভাগই কয়েকটি স্তরে বিভক্ত। সেই স্তরভ্রাসে বর্ণ— $J_1, J_2, J_3 \dots$, শ্রেণী— $C_1, C_2, C_3 \dots$, ক্ষমতা— $P_1, P_2, P_3 \dots$ এইভাবে বিভক্ত। আবদ্ধ সামাজিক স্তরভ্রাসে J_1, C_1, P_1 -এর কোনো নড়চড় হবে না। যেমন হবে না J_2, C_2, P_2 -এর, বা J_3, C_3, P_3 -এর। উন্মুক্ত সামাজিক স্তরভ্রাসে এই সমন্বয় ভেঙে যেতে পারে। $J_1 C_2 P_3$ বা $J_3 C_1 P_2$ । অথবা ‘Y’ বা ‘Z’-এর মতো আরেকটা নতুন স্তরও উদ্ভূত হতে পারে। সাধারণত (ব্যতিক্রমের উদাহরণ অবশ্যই আছে) উচ্চবর্ণের গ্রামীণ ব্যক্তির ক্ষমতা, হুস্পত্তি এবং বর্ণাভিজাত্যের সুবিধা একই সঙ্গে ভোগ করে এসেছেন। বলা যায় উনবিংশ শতকে শহর অঞ্চলে তো নটেই গ্রামেও এই সামাজিক কাঠামোয় ধাক্কা লাগতে শুরু করেছে। কলপ্রসূ না হলেও।

তারাগ্রসাদ মুখার্জির ‘বেঙ্গল ম্যাজাজিন’-এর প্রবন্ধে^১ বলা

১. Caster Old & New : Andra Betelle (দ্বিতীয় পবিত্রিচ্ছেদ)।

২. ‘বিবিধ প্রবন্ধ’র ‘ভারতবর্ষের বাধীনতা ও পরাধীনতা’ নামে প্রবন্ধে বঙ্কিমচন্দ্র এই বিষয়টি উল্লেখ করেন। বর্ণভেদ বিষয়ে তাঁর নানা ভাবনার বিশিষ্ট নিদর্শন রয়েছে

হয়েছিল, প্রাচীন ভারতে ব্রাহ্মণরাই ছিলেন ইংরেজ। মনে করি বর্ণীয়, শ্রেণীগত, ক্ষমতাগত ভূমিকাকে বিচ্ছিন্ন করতে আমরা কত নারাজ ছিলাম একথা তারই সাক্ষ্য। বঙ্কিমচন্দ্রও ব্যাপারটি লক্ষ করেছেন। প্রাচীন ভারতবর্ষে বর্ণীয় আভিজাত্য ও রাজনৈতিক ক্ষমতা যে একত্বের কেন্দ্রীভূত ছিল তা বঙ্কিমচন্দ্রের দৃষ্টি এড়ায় নি। 'সাম্য' গ্রন্থাকারে প্রকাশের সময় ভূমিকার ('নিজ্ঞাপন') বঙ্কিমচন্দ্র জানিয়েছিলেন যে, ঐ বইয়ের তৃতীয় ও চতুর্থ পরিচ্ছেদ তিনি তাঁর লেখা 'বঙ্গদেশের কৃষক' নামে প্রবন্ধ থেকে নিয়েছেন। এই কথা তিনি ঐ দুই পরিচ্ছেদে বোঝাতে চেয়েছেন যে, ভারতবর্ষে আধুনিক সামাজিক বৈষম্য শ্রেণীবৈষম্যের ফলই শুধু নয়, বর্ণবৈষম্যের ফলও বটে। এই বিষয়টি তিনি চমৎকার ব্যাখ্যা করেছেন, এবং তার সঙ্গে সঙ্গে এও দেখিয়েছেন যে, বর্ণবৈষম্যের বিষয়টিতে নতুন কালে কেমন নতুন সমালোচনার উপাদান এসে জন্মেছে।

“আর এক প্রকারের বড়লোক আছে। গোপালঠাকুর ‘কন্ডাভারগ্রন্থ—কন্ডাভারগ্রন্থ’ বলিয়া ছুই-চারি পয়সা ডিক্কা করিয়া বেড়াইতেছে—এও বড়লোক। কেনন, গোপাল ব্রাহ্মণ জাতি! তুমি শূদ্র, যত বড়লোক হও না কেন, তোমাকে উহার পায়ের ধূলা লইতে হইবে।”

বঙ্কিমচন্দ্র আরো দেখেছিলেন যে, ইংরাজ রাজত্বে বাবু দ্বারকানাথ মিত্র জজ হতে পারেন, ব্রাহ্মণের অপরাধের বিচার করতে পারেন— প্রাচীন ভারতবর্ষে তা পারতেন না। বঙ্কিমচন্দ্রের উপজ্ঞানে কিন্তু এই ধরনের বর্ণীয় আভিজাত্যের স্বরূপভেদের পরিচয় পাই না। সেখানে ‘মৃণালিনী’র মাধবাচার্য থেকে শুরু করে ‘দেবী চৌধুরাণী’র ভবানী ঠাকুর পর্যন্ত যে-সব ব্রাহ্মণ চরিত্রের অবতারণা তিনি করেছেন, তারা যতটা না বর্ণীয় নেতা তার চেয়ে বেশি সমাজ-সচেতন সামাজিক-রাষ্ট্রিক নেতা। কোমতে কথিত পজিটিভিস্ট সমাজের পুরোহিত-তন্ত্রের সঙ্গে তাদের মিল বেশি। কিন্তু একথা স্বীকার করি বঙ্কিম উপজ্ঞানে এই বিষয় নিয়ে খুব ভাবিত ছিলেন না। যে বর্ণবৈষম্য নিয়ে একদা তিনি চিন্তা-ভাবনা করেছেন— এমনকি একথাও বলেছেন যে, তাঁর কথা শিকিতে না বুঝুন, অশিক্ষিতে বুঝলেও কিছু অঙ্কুর দেখা দেবে— সেটা তাঁর উপজ্ঞাসকে কখনো স্পর্শ করে নি।

‘বর্ণভেদ’র ২২তম পরিচ্ছেদে, ‘সাম্য’ গ্রন্থের প্রথম পরিচ্ছেদে। সে সব পৃষ্ঠাও এই লেখার ব্যবহার করা হলো।

দুই

ইংরেজ শাসিত ভারতবর্ষে কোনো মহারাষ্ট্রী ব্রাহ্মণের পিঠে^৩ সাহেবে পাতৃকা-
ঘাত করলে তা হয়ে থাকে অপ্ৰতিবিধেয়— চাণক্যের মতো সে দ্বাদশ সূর্যের
ভেজে ফেটে পড়তে পারে না। রবীন্দ্রনাথ জেনেছিলেন যে, প্রেস্তিজ কর্মনির্ভর।
কাল বিগুণ বা সগুণ যাই হোক, নতুন শক্তি-বিক্রাসের কালে ব্রাহ্মণের পুরাতন
শ্রেণীবর্ণকমতা-ভিত্তিক প্রেস্তিজ এখন আপোষের ভিতর দিয়ে নতুন চেহারা
নেবে। ‘মেঘ ও রৌদ্র’ গল্পে জয়েন্ট ম্যাজিস্ট্রেট সাহেবের মেঘরের হাতে
জমিদারের নায়েব ব্রাহ্মণ হরকুমারের লাজ্জনায আমরা বুঝলাম, নতুন কালে
ব্রাহ্মণের বর্ণীয় আভিজাত্য পোলিটিকাল ক্ষমতার পৃষ্ঠপোষকতার অভাবে
ধূল-বলুষ্ঠিত। তামাসার বিষয় নয়, এটাই বরং বিভ্রমনার ব্যাপার যে, সেই
বর্ণ-আভিজাত্য মাহুষটিও ‘বদেশী’ শক্তির সঙ্গে আপোষের জুগুই বাস্তব। হরকুমার
এবং তার জমিদারের আচরণে আমরা একধার প্রমাণ পাই।

আপোষের কলও যে কত বিচিত্র হতে পারে তা রবীন্দ্রনাথ দেখান ‘গোরা’
উপন্যাসের চরঘোষপুর-ঘটনায়। ‘গোরা’ উপন্যাসের বাঙালি হিন্দু সমাজের
টুঁচু নিচু স্তরভেদের পাশাপাশি আরেকটা ব্যাপারের ওপর লেখকের দৃষ্টিপাত
আমাদের মনোযোগের বিষয় হয়ে ওঠে। তা হলো বিশ্বস্তির অভিমান বা
সংস্কার রক্ষা। কার হাতে জল খাওয়া যাবে, কার হাতে যাবে না— ‘গোরা’
উপন্যাসে এ প্রশ্ন একাধিকবার ফিরে এসেছে। গোরার নিজেরই এ বিষয়ে
মানসিক বাধা ছিল কত দুর্ময়— কেমনভাবে এ থেকে তার মুক্তি হলো।
উপন্যাসের সেই বিখ্যাত শেষাংশ আমাদের সকলের মনে আছে। কিন্তু
চরঘোষপুরের ঘটনায় এই বিশ্বস্তির অভিমান ধরে— জল-ভাত কোথায় গ্রাহ্য
কোথায় নয়— এই বোধের মীমাংসা করতে করতেই গোরার সামনে এবং
আমাদের সামনে সামাজিক নতুন শক্তি-বিক্রাসের স্বরূপটি ধুলে যায়। পুরনো
‘J₁P₁C₁’-বিত্তাস ভেঙে যাবার কথা। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ দেখালেন শ্রেণী-
স্বার্থের আত্মরক্ষার তাগিদে তা আবার একই জায়গায় দাঁড়িয়ে থাকে। ব্রাহ্মণ
মধেব চাটুয্যে ব্রাহ্মণ বলে বর্ণীয় আভিজাত্যের দাবিদার, স্তত্রাং ‘J₁’। সে
নীল কুঠির কাছারির তশীলদার, অতএব তিনি ‘C₁’ না হলেও তাঁর স্থান
সেই শক্তি শিবিরেই। দারোগা এবং ড্রাউনলো সাহেবের সহযোগে তিনি
‘P₁’-ও বটে।

৩. রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘ভারতবর্ষ’ গ্রন্থের (চতুর্থ খণ্ড, বিশ্বভারতী সংস্করণ, রবীন্দ্র
রচনাবলী) ‘ব্রাহ্মণ’ প্রবন্ধ।

কিন্তু এ আলোচনা, যেহেতু আগাগোড়া উপভাস নামক শিল্পবস্তুর আলোচনা, সেই হেতু আমাদের দেখা দরকার উপভাসের উন্মোচিত অংশের এই সমাজদষ্টির সাহায্যে উপভাসের নিহিত অংশের ব্যক্তিবীকণ কোন গূঢ়ার্থের সম্ভান দেয়। এগুলির সাহায্যে গোয়ার কাছে স্পষ্ট হয়ে ওঠে শহুরে ইংরেজি শিক্ষাসম্পন্ন বাঙালি মধ্যবিত্তের অসম্পূর্ণতার চেহারা। 'গোরা' উপভাসের পরবর্তী ঘটনার সঙ্গে সে-উপলব্ধির সংযোগ নিবিড়। গোয়ার কারাবাসের ঘটনা কাহিনীকে—তখন গোয়ার সর্বদৈব অন্বেষণ ও এই কাহিনীর প্রেমময়ত্ব দুইকেই গভীর ভাবে প্রভাবিত করেছে। চরঘোষণপুরের শ্রেণী-বর্ণ-কমতার নবীভূত ঐক্যরূপ দেখে তীব্রতা পেল তার অস্তিত্বের যন্ত্রণা। সে যন্ত্রণা শিক্ষারিত হতে চায় আশু কর্মে। কারাবাস তার ফল। এ অভিজ্ঞতা বতিরেকে গোয়ার উত্তরণ—জীবনার্থের দিক দিয়ে এবং প্রেমের দিক দিয়ে—হতো লেখকের তরফ থেকে আরোপিত মাত্র। কাহিনী কাঠামোর কোনে অংশে বক্তব্যের মূল স্তম্ভে ঠিকমতো জড়ানো না থাকলে গোটা কাঠামোট নড়বড়ে হয়ে যায় এ জ্ঞান রবীন্দ্রনাথের ছিল।

তিন

ছিল শরৎচন্দ্রেরও। তাই 'পণ্ডিত মশাই' (১৩২১ বাংলা সাল) উপভাসের উন্মোচিত অংশে তিনি তৎপরতার সঙ্গে আনেন গ্রাম সমাজের বর্ণ-শ্রেণী-শক্তি বিস্তারের তৎকালীন হেরফেরের চরিত্র। 'কাস্ট্ ডেসপটিজম' কতখানি ইংরেজি শিক্ষার দ্বারা ('টেম্পারড্ বাই ম্যাট্রিকুলেশন')^৪ সমজস্য করিয়ে নেওয়া গিয়েছিল, কতখানি যায় নি—বৃন্দাবনকে দিয়ে শরৎচন্দ্র তার পরীক্ষা করেছেন। এক হিসাবে তা গোয়ার থেকে গুরুত্বপূর্ণ। গোরা চরঘোষণপুরে বহিরাগত। সেখানকার সকল যন্ত্রণার প্রত্যক্ষ দর্শক সে। বৃন্দাবনের গ্রামসমাজ তার একান্ত প্রাত্যহিক অস্তিত্বের অংশ। গ্রামে কলেরা শুরু হয়েছে। বৃন্দাবন—বর্ণীয় লীলাসন নেই—শিক্ষাগত অধিকারে এবং সম্পত্তিগত শক্তিতে সে বর্ণীয় বৈরাচারের বিকল্পে দাঁড়াতে পারে বলে ভেবেছিল। তাই বৃন্দাবন তার পুকুরের পানীয় জলে সারা গাঁয়ের লোকই সেখান থেকে খাবার জল তোলে) ব্রাহ্মণ পরিবারের কলেরা রোগীর কাপড়-চোপড় কাচা

৪. Elite conflict in Plural Society.— Twentieth Century Bengal

—J. H. Broomfield (Bengal and the Bhadraklok পরিচ্ছেদ থেকে)।

বন্ধ করে দেয়। সে কিন্তু এটা পারে দু'পাতা ইংরেজি শিক্ষার জোরেই নয়। সে 'বড়লোক' বলেও বটে। অর্থাৎ 'J₂' হলেও 'C₁' বলে বটে। কিন্তু সে যে 'P₁'-এর মধ্যে পড়ে না তার প্রমাণ পাওয়া গেল একটু পরেই! বৃন্দাবনের ছেলের ককণ যত্ন তাকে অসহায়ের মতো প্রত্যক্ষ করতে হলো। উক্ত ব্রাহ্মণদের বর্ণীয় প্রভুত্বের জোরে কোনো ডাক্তার তার ছেলের চিকিৎসা করতে এল না। শরৎচন্দ্র খুব ভালো করে দেখিয়েছেন, ব্যক্তি বৃন্দাবনের স্বাধীন ভূমিকাগ্রহণের চেষ্টা কিছুতেই তার চারপাশের 'রিয়্যালিটি' পরিবর্তিত করতে পারে না। কিন্তু শরৎচন্দ্র এর বেশি আর কিছু করতে পারেন নি। বৃন্দাবনের অভিজ্ঞতা একটা ভালো মানুষের লাজনার অভিজ্ঞতা থেকে গেল যাত্রা।

১৩২২ বাংলা সালে বেকল 'পল্লীসমাজ'। আমাদের বর্তমান প্রবন্ধের শিরোনামা ধরে বিচার করলে এই উপন্যাসের তাৎপর্য একটু আলাদা। এখানে ঠিক শ্রেণী-বর্ণের তারতম্য ধরে সমাজবিজ্ঞানের স্তরভেদ শরৎচন্দ্র দেখান নি। এ উপন্যাসে তাঁর দেখানোর বিষয়—নিজের ভিতরের মধ্যে বর্ণীয় উচ্চ শ্রেণীর কেমন অধঃপতন হচ্ছে। ব্রাহ্মণ বেগী আর ব্রাহ্মণ দীহু ভট্টাচার্য বর্ণবিচারে একাগ্রন পেলেন আর্থিক স্তর বিচারে এক জায়গায় মোটেই নেই। রমেশ ও বেগীর লড়াইটা বেগীর দিক থেকে আধিপত্য রক্ষার লড়াই। তার কাছে সম্পত্তি রক্ষা ও আধিপত্য রক্ষা একই ব্যাপারের দুই দিক। উপন্যাসের উন্মোচিত স্তরে এটাই ব্যক্ত হল। ব্যক্ত হল না শুধু চরিত্রগুলির ওপর উপন্যাসের নিহিত স্তরে এই বিষয়টির অভিঘাত কী এবং কতটা। পটভূমিতে নায়ক বহিরাগত হবার ফলে সামাজিক প্রতিক্রিয়াটি পুঙ্খরে ঢিল পড়ার মতো হঠাৎ আলোড়ন তুলেছে। এবং তা আলোড়ন যাত্রা। ভেতর থেকে গ্রামসমাজ এবং ব্যক্তি চরিত্রগুলিতে কোন্ খাঙ্কা এল, কেমন করে এল, নতুন কোন পোটেন্সিয়াল তৈরি হল কিনা তার বিশ্লেষণ বিবরণ নেই। শরৎচন্দ্রের চিঠি থেকে জানি 'পল্লীসমাজ' বইটি 'ভারতবর্ষ' পত্রিকায় প্রথম প্রকাশকালে সমাপ্তিলাভ করেছিল নবম পরিচ্ছেদে^১। আমরা যা বললাম নবম পরিচ্ছেদ পর্যন্ত তার থেকে বেশি কোনো অভিপ্রায় ছিল না। দশম পরিচ্ছেদে তারকেশ্বর-সাক্ষাতের ঘটনা থেকে আবার নতুন করে তাঁকে ছক সাজাতে হল। রমা-রমেশের তারকেশ্বর-সাক্ষাত-ঘটনা যে একটু হঠাৎ মনে হয়, একটু কাঁকুনি লাগে, তার কারণ এই পুনরায়ন্ত্রের উদ্ভোগ। পুনরায়ন্ত্র 'পল্লীসমাজ'-এ

১. শরৎচন্দ্র; অথ ৭৩ পত্রাবলী: পোপালচন্দ্র রায়।

গ্রামসমাজের বর্ণ-শ্রেণী-কমতার চাপ সঘন্থে একটা স্পষ্ট চিত্র তুলে ধরার সজাগ ইচ্ছে শরৎচন্দ্রের ছিল। তাঁর চিঠিতে পাওয়া যায়, তিনি বলছেন, বিষয়গুলো প্রবন্ধের ভিতর দিয়ে বলার মতো। এ থেকে বুঝি, তিনি সমস্যাটিকে সমীক্ষার স্তরে নিয়ে যেতে চাইছেন। ‘পল্লীসমাজ’-এর নবম পরিচ্ছেদ পর্যন্ত নায়ক-কল্পনার যে-ক্রেম তাকে দিয়ে সে সমীক্ষা হয় না। হলও না। কাহিনীটি রূপান্তরিত হল রমেশের সংকল্পিত সদিচ্ছা ও রমার অসংকল্পিত প্রেমের গল্পে।

কিন্তু শরৎচন্দ্র ক্রমশই অধিকতর সজাগ হচ্ছিলেন। সমস্ত বিষয়টি যে অন্তর্দিক থেকে দেখা দরকার তাঁর একটা পরোক্ষ প্রমাণ পাওয়া গেল ‘বামুনের মেয়ে’ (১৩০৭) উপন্যাসে। এই উপন্যাসটির অন্ততম বৈশিষ্ট্য এর সমাজপট বিষয়ে লেখকের নিখুঁত জ্ঞান। বর্ণ-হিন্দু ও অ-বর্ণ হিন্দুদের মধ্যে অর্থনৈতিক শোষণ-শোষিত রূপ সঘন্থে লেখকের ধারণা পরিষ্কার। বর্ণ-হিন্দু সমাজপতির শ্রেণীচরিত্রের ও বর্ণীয় মহিমার যোগসাজসের ফলটিও এখানে তুলে ধরা হয়েছে। উপন্যাসের তৃতীয় পরিচ্ছেদে গোলোক এবং চোঙদারের সংলাপ ও অভিসন্ধি এখানে স্মরণীয়। এই নিষ্ঠাবান বৈষ্ণবটি আসলে একটি চালানদার ব্যবসায়ী। মুখে তিনি ছাগল-ডেড়া—তারাপু ‘কেষ্টর জীব’—চালানের ‘কনটাক্টো’ নেন। গরুতে আপত্তি আছে বটে, কিন্তু খুব একটা নয়। তিনি সুদখোর মহাজনও বটে। অথচ তিনি ‘মুখের কথায় বামুনকে শুদ্ধর শুদ্ধরকে বামুনের দলে’ তুলে দিতে পারেন। সমাজপতির সামাজিক শক্তির মূল ভিত্তিটি যে বর্ণ-মহিমার উপরে নির্ভরশীল নয়, সেটা এই উপন্যাসের বহির্মহল ও ভিতরের মহল দুই দিক থেকেই দেখানো হল। ব্রাহ্মণের ব্যবসায়ী হতে বাধছিল না, জমিদারের বাধল না কনটাকটর হতে। কাকুন-তৃণা কিভাবে প্রাচীন কোলীন্ডের রকমফের ঘটাজে—বিংশতকের প্রথম পাদের সেই সমাজ বাস্তবতা এই উপন্যাসে ব্যবহৃত হল। এ গল্প মহেশের গল্প নয়, তাই সমাজদের শেষ গন্তব্য হয় না শিল্পাঙ্কল—হয় বৃন্দাবন।

কিন্তু শরৎচন্দ্র ক্রমশই উপরতলার সদিচ্ছুকদের তরফ থেকে দেখার ভঙ্গিটা পরিহার করে নিচের তলার মানুষদের জীবনের প্রত্যক্ষ ভূমিতে নেমে আসতে চেয়েছিলেন। বামপন্থী রাজনীতির সঙ্গে তাঁর সখ্য ক্রমশই দৃঢ় হচ্ছিল। ১৩২৮-এ তাঁর সঙ্গে হুভাষচন্দ্রের পরিচয় হয়। রাজনীতিতেও তিনি প্রত্যক্ষ সক্রিয় ভূমিকা নিতে শুরু করেন। এই সময়ের গল্প ‘মহেশ’ ও ‘অভাগীর স্বর্গ’। ‘মহেশ’ আগে বেরোয়—‘বঙ্গবান্ধী’ / আশ্বিন ১৩২৯, ‘অভাগীর স্বর্গ’ বেরোয় ঐ বছরই ঐ পত্রিকায় মাঘ মাসে। বর্ণবৈষম্য এবং জমিদার-প্রজার সম্পর্ক এই

দুটি গল্পেরই ক্রম। বর্ণহিন্দু জমিদার এবং একটিতে মুসলমান ও অল্পটিতে 'হুগো'— প্রকৃত প্রত্যাবে ভূম্যধিকারবিহীন বাঙালি প্রজার সম্বন্ধ-বন্ধনটি এই গল্প দুটিতে উন্মোচিত হয়েছে। দুটি গল্পের সাদৃশ্য অবিস্মরণীয়। দুটি গল্পেই বর্ণীর শৈশবাচার এবং শ্রেণীগত স্বৈচ্ছাচারকে এক যোড়কের ব্যাপার বলে দেখান হয়েছে। দুটি গল্পেই জমিদারের কাছারির আমলাদের ছবি একরকম। তর্করত্নকেও তার মধ্যে ধরে নেওয়া হল। কারণ তিনি আমলা না হলেও জমিদারের অন্ততম স্তাবক। দুটি গল্পেই বিষয় কতকটা এক মানবিক দুর্দশার চূড়ান্ত সীমায় পৌঁছেও গফুর এবং কাকালীচরণ দুজনেই, যে-ভালবাসা শুধু মাহুযই বাসতে পারে, তাকে আঁকড়ে ধরে রাখতে চেয়েছে। সে চেটার বার্ষতার ফলে কম বেশি দুজনেই গ্রাম থেকে ছিঁড়ে যাবার পথে পা বাড়ান। মিল আরো আছে। একটা করে গজীব গল্পের সঙ্গে জড়িয়ে দেওয়া হয়েছে ভূমি-স্বত্ববিহীন গ্রামীণ কৃষকশ্রেণীর অর্থনৈতিক শোষণ কাহিনী। গোচারণ জমি— যা গ্রামের সাধারণ সম্পত্তি বলে বিবেচিত হওয়া উচিত— তা জমিদার বিলি করে দেয়। নিজের উঠানের গাছে কুড়ুল বসাবার হক প্রজার নেই। বর্ণীয় আভিজাত্যের শীর্ষাঙ্গটি জগৎস্রোতে দখল করে তারই বাবদে শ্রেণীগত ও ক্রমত-গত আধিপত্য এক করে ঘুলিয়ে নেওয়া— শরৎচন্দ্রের এই দুটি গল্পে কিছুই বাদ যায় নি। গফুরের মহারানীর দোহাই, শাস্ত্র কাকালীচরণের অধিকার ঘোষণা—এই নূনতম সিভিল লিবার্টির সাধ— ' $J_1C_1P_1$ '-এর ধাক্কাতে গুঁড়ো হয়ে গেল— মিল এখানেও। কিন্তু একটা গুরুতর অমিলও আছে বটে। 'মহেশ' গল্পে গফুর প্রথম থেকেই পরাস্ত, পশু'দস্তচিত্র। মহেশের সঙ্গে তার, দুঃখ-দুর্দশা মেনে নেবার ব্যাপারে প্রায় কোনো তফাত নেই। কিন্তু কাকালীচরণের গল্প তা নয়। সমানাধিকারের জন্ত তীব্র আকাজক্ষা এ গল্পের মূল কথা এবং সে আকাজক্ষা কোনো ইংরেজি পাঠশালা থেকে কেরানী বুলি মারফত আসে নি। সেটা এসেছে একান্ত ভারতীয় জীবনের নিজস্ব অভিসন্ধি থেকে। শুধু যে আকাজক্ষাটা এসেছে তাই নয়— আকাজক্ষাকে সফল করার জন্ত মায়ের ব্যগ্রতা এবং ব্যাটার প্রাপণ চেষ্টা দুটোই লক্ষ করার বিষয়। কাকালীচরণ বয়সে কাঁচা বলেই অদম্য প্রাণশক্তি নিয়ে কাঁপিয়ে পড়েছিল— ভাবে নি প্রতিকূলতা কত কঠিন। কত নিষ্ঠুর! বিষয়টি নিয়ে এক-একটি ডাবনা-সংহত মুহূর্ত রচনা করেন শরৎচন্দ্র এইভাবে—

“কুটির প্রাঙ্গণে একটি বেলগাছ, একটি কুড়ুল চাহিয়া আনিয়া রসিক তাহাতে ঝা দিয়াছে কি দেয় নাই, জমিদারের দরওয়ান কোথা হইতে

ছুটিয়া আসিয়া তাহার গালে লম্বা একটা চড় কবাইয়া দিল ; ফুড়ুল কাড়িয়া লইয়া কহিল, শালা একি তোর বাপের গাছ আছে যে কাটতে লেগেছিস ?

রসিক গালে হাত বুলাইতে লাগিল, কাঙালী কাদ-কাদ হইয়া বলিল, বাঃ, এ যে আমার মায়ের হাতে-পোতা গাছ, দরওয়ানজী। বাবাকে বামোকা তুমি মারলে কেন ?”

এই গোলমালে একটা ভীড় জমে গিয়েছিল। তারা কাঙালীর ব্যাপারে দরদী হয়েও বলল, বিনা অনুমতিতে গাছ কাটতে বাওয়া ঠিক হয় নি।

প্রজাস্বত্বের এমন চেহারা বা'লা গল্পে-উপন্যাসে আমরা আরেকবার নেশেছি। তা হলো তারাশঙ্করের ‘পঞ্চগ্রাম’ উপন্যাসে। ঐ উপন্যাসেও এমনই একটা গাছকাটার বর্ণনা রয়েছে। ঈদ সামনে। রহম শেখ একটা তালগাছ কেটেছিল, বিক্রি করে দেবে বলে।

“গাছটা তাহাদের সসারের বড় পেরারের গাছ। তাহার দাড়া গাছটা লাগিয়া গিয়াছিল। ..এ গাছ বেচিবার কল্পনাও কোনোদিন রহমের ছিল না। কিন্তু এবার সে বড় কঠিন ঠেকায় ঠেকিয়াছে। ..একটা কথা কিন্তু রহমের মনে হয় নাই। সেইটাই আসল কথা। ওই গাছটার স্বামিত্বের কথা। তিন পুরুষের মধ্যে স্বামিত্বের পরিবর্তন হইয়া গিয়াছে কথাটা তাহার মনেও হয় নাই। ..তাহার বাপ শেষ বয়সে ঋণের দায়ে ওই জমি বেচিয়া গিয়াছে কঙ্কণার মুখুয্যে বাবুকে। ..রহমের বাপ জমি বিক্রি করিবার পর বাবুর কাছে জমিটা ভাগে চষিবার জন্ত বন্দোবস্ত লইয়াছিল। তাহার বাপ জমি চষিয়া গিয়াছে, রহমও চষিতেছে। কোন দিন একবারের জন্ত তাহাদের মনে হয় নাই যে, জমিটা তাহাদের নয়।”

‘গাছটা তাহাদের নয়’ এ কথা রসিক বা কাঙালীরও মনে হয় নি। ঘটনাংশের এই সামান্য মিথ্যুকু মনে রেখে একটা কথা এখানে বলার আছে। তারাশঙ্কর এ জাতীয় ঘটনা-চিত্রণের বেলায় ব্যাপারটিকে দিতে চেয়েছেন ‘বাবু’ এবং ‘অ-বাবু’-দের সংঘাতের রূপ।^৬ গ্রামীণ উচ্চশ্রেণী আর শহুরে উচ্চশ্রেণী তাঁর জনতার কাছে ‘বাবু’ অভিধার মধ্যে এক হয়ে গেছে। শরৎচন্দ্র যেমন ‘মহেশ’ বা ‘অভাগীর স্বর্গ’ গল্পে গ্রামীণ-পুরুষ (কর্যাল এলিট)-দের শ্রেণী ও বর্ণীর ভূমিকা দুয়ের ওপরই সমান জোর দেন—তারাশঙ্কর সেক্ষেত্রে ‘বাবু’ ‘অ-বাবু’-র প্রত্যকেই সামনে আনেন। এতে তারাশঙ্কর কিছু ভুল করেন না। শুধু

৬. অ-বাবু না বলে ‘অ-বর্ধিল্লু’ জাতি, যেমন বলেছেন মহাভেতা দেবী, তাও বলা যায়।

সপ্তরালের তীক্ষ্ণতা একটু কমে যায় বলে মনে করি। হেলে বলদের সঙ্গে বাঙালি চাষির সম্পর্ক কতটা বাস্তব মানবিকতার ওপর স্থাপিত, ব্রাহ্মণ জমিদারের সঙ্গে সে-সম্পর্ক যে মাত্র প্রথাগত সংস্কার—‘মহেশ’ গল্পে শরৎচন্দ্র সেটাও দেখিয়েছেন। আমাদের মনে পড়েই ‘পঞ্চগ্রাম’ উপন্যাসের তিনকড়ি-রহমশেখের গল্প ঘটনা। তিনকড়ির গরু কঙ্কণার বাবুবা ধরে বেঁধে রেখেছিল। তিনকড়ি আর রহমশেখ দুজনে ছুটেছিল সে গরু ছাড়িয়ে আনতে। রহম বাবুকে বলে—‘গরুটাকে মেরা! জখম কর্যা দিছ শুনলাম? হিন্দু বেরাঙ্গন তুমি?’ কিন্তু উক্ত বাবুদের ব্রাহ্মণত্বের বিষয়টিকে সামনে আনার চাইতেও তারাশঙ্কর রহম আর তিনকড়ির সামনে আনতে চাইছেন এক নতুন ব্যবসারী চরিত্র— আরো চতুর, আরো নাগরিক পরিশীলনে দুরন্ত, কিন্তু আরো বিচ্ছিন্ন। এঁরা কলকাতায় থাকেন। ধান বেচে দিতে মফস্বলে এসেছেন। স্তরায় গরীব গ্রাম্য চাষির কাছে কল্প কবুল করতে তার বাধে না। তা বলে তিনি চাষিদের ধান ধারও দেবেন না—সুদ পেলোও না—‘ওসব ফেসাদের মধ্যে নেই আমি’। চাষি হিন্দু-মুসলমান অবাক হয়ে যায় নতুন এই বাবু মাহুষকে দেখে। বাবুর উপকারের পুণ্যে লোভ নেই, স্বদের টাকায় লোভ নেই। প্রাচীন ব্রাহ্মণটির মতো বাবুটির কোনো জুপলও নেই—‘ভালোতেও সে নেই, মন্দতেও সে নেই।’ এই ভদ্রলোকই ক্ষতিকর বেশি। ‘গণদেবতা’-অংশে জেনেছি আলিপুরের রহম শেখ আর কঙ্কণার রমন্ড চাটুজ্ঞে একযোগে ভাগাড় দখল করেছে চামড়ার ব্যবসা করবে বলে। ‘বামুনের মেয়ে’-তে গোলোক চাটুয্যে গরু চালানোর ব্যবসায়ে টাকা খাটানো সঙ্গত হবে কিনা একথা দুঃখের সঙ্গে বিবেচনা করেছে—তার এক দশক পরেই ‘রমন্ড চাটুজ্ঞে’-রা চামড়ার ব্যবসায়ে নেমে পড়ে। বর্ণীয় মহিমা নয়, শ্রেণী-মহিমাই তখন হয়ে উঠেছে কাম্য ও লভ্য। এবং তারা আর গ্রামবাসীও থাকছে না। ‘গণদেবতা’-র অনিচ্ছ কামারদের অনেক আগেই তারা-ই বেরিয়ে পড়েছে গ্রাম ছেড়ে, শহরের দিকে। গ্রামীণ অর্থনীতিক প্যাটার্নের রূপ-বদলের ব্যাপারে তাদের ভূমিকাও কম নয়।

আগেই বলেছি তারাশঙ্করের গল্পে বর্ণাভিমানের বিষয়টি সামনে আসে না। ঘটনার সঙ্গে জড়িয়ে থাকে বটে, কিন্তু পটকে সেটাই মুখাভাবে অম্বিকার করে না। তারাশঙ্করের গল্পে প্রধান হয় নিচের তলায় মাহুষের একক ব্যক্তির আত্মমর্যাদার অভিমান। এটাকে তার ব্যক্তি-অভিমান বলা যায়—তার ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের বীজ-রূপও বলা যায়। তাই ‘আপনি-তুমি-তুই’-এর

ব্যাপারটিকে তারানন্দর খুব চমৎকার ব্যবহার করেন। এতদিন পর্যন্ত ‘আপনি-তুমি’-র হেরফের বাংলা গল্পে প্রেমের ঘনীভবন নির্দিষ্ট করার ব্যাপারেই কাজে লেগেছে— তারানন্দর এটাকে বৃহত্তর সামাজিক তাৎপর্ষ্যে প্রয়োগ করলেন। প্রেমের ঘনীভবনে আপনি থেকে তুমিতে অবতরণ কাহিনীকে কতখানি ভেতরের দিক থেকে গতিশীল করে তোলে, কতখানি তা নাটকীয় চমৎকারিত্ব সৃষ্টি করতে পারে ‘গোরা’ উপন্যাসের সাতার সংখ্যক পরিচ্ছেদটি তার নিদর্শন। তারানন্দরের ‘আপনি-তুমি’-এর তাৎপর্ষ্যপূর্ণ ব্যবহার পাওয়া যায় ‘গণদেবতা’ উপন্যাসে দেবুর সঙ্গে সেটসমেটের কাহুনগো ‘তুমি তোকারি’ করেছিল। এর জবাবে দেবুও কাহুনগোকে ‘তুমি তোকারি’ করে জুতসই জবাব দেয়। কাহুনগো সরকারি কর্মচারী, হয়তো ইংরেজি শিক্ষিত— দেবু গ্রাম্য পণ্ডিত হলেও চাষির ছেলে। কাহুনগো ইংরেজি শিক্ষিত এবং শহরবাসী বলে দেবুর ঘরে জল খেতে পারে— কিন্তু দেবুকে সে ‘আপনি’ বলতে পারে না। গাঁয়ের ‘বাবু’ ক্লাসটাই পারে না। দেবুই কি পারে গ্রাম্য পুরোভাগীদের ‘বাবু’ ছাড়া অন্য কিছু ডাবতে? কাহুনগো-ঘটনাই তো তার অভিজ্ঞতার প্রথম দাগ ফেলে নি। তার আগে পুলিশের এ্যাসিস্ট্যান্ট সাব-ইন্সপেক্টর তাকে ‘তুমি তোকারি’ করেছিল। ‘চাষির ঘরে দেবনাথ যেন ব্যতিক্রম’— কাজেই সে তার ব্যক্তিত্বের অধিকারে সমানাচরণ দাবি করে— পায় না। মাঝে মাঝে সন্তুনা পুরস্কারের মতো ম্যাজিস্ট্রেট তাকে ‘আপনি’ বলে বটে— কিন্তু সেটাও ব্যতিক্রম। কিন্তু এ বিড়ম্বনার বোজ তো দেবুর মনের মধ্যেই। সে যখন নিজের চাষি-বাবার জমিদারের হাতে লাঞ্ছনার কথা ভাবে, তখন সে জমিদারকে ‘বাবু’ বলেই অভিহিত করে। অর্থাৎ সে বিশ্বনাথের সহপাঠী হওয়া সত্ত্বেও— ইংরেজিতে দরখাস্ত লিখতে সক্ষম হওয়া সত্ত্বেও সে জানে জমিদার—এবং হয়তো ব্রাহ্মণ— ‘বাবু’ অভিধায় অস্বাভাবিক অধিকারী এবং সে আর সকলের মতো অ-বাবু।

তবু আত্মসম্মানের দাবিতে মাথা চাড়া দিচ্ছিল গ্রাম-সমাজ। কিন্তু সেটাও পুরোনো আর্থিক বীধন ছিঁড়তে পারার আগে নয়। ‘হাঁসুলো বাকের উপকথা’-র করালী-হেদো মণ্ডল ঘটনা এখানে স্মরণীয়। হেদো মণ্ডল যেই বলেছে করালী সত্ত্বেও ‘তা বাহাদুর বলতে হবে বেটাকে’— ‘করালী ভুরু কুঁচকে উঠল। ঘোষ মশায় হলে হয়তো ভুরু কুঁচকেই মাথা হেঁট করে চলে যেত, কিন্তু হেদো মণ্ডল মাইতো ঘোষ নয়। সে মুহূর্তে জবাব দিয়ে উঠল— উ কি? বেটা-বেটা বলছেন কেনে? ভদ্র নোকের উ কি কথা!’ বনজয়ারীর নিজের ভাবাতেই করালীর এই প্রকার বিশ্বকর আচরণের

চূড়ান্ত ব্যাখ্যাটি মেলে — ‘ওই চরনপুরের কারখানাতেই ওয় মাথা ধারাপ দিলে।’

তবু ‘বাবু’ একটা অর্থনৈতিক পরিচয়ই বটে। শ্রীহরি পাল ‘ঘোষ’ হবার জন্ত সচেষ্ট ছিল—বাবুত্বের নিকেই ছিল তার অভিলাষ। ‘পঞ্চগ্রাম’ উপন্যাসে জায়রত্নের কাছে শ্রীহরি ঘোষ গিয়েছিল দেবুকে পতিত করার ব্যাপারে—জায়রত্ন শ্রীহরিকে বলেছিলেন—‘কঙ্কনার বাবুদের কাছে যাও তাঁরাই তোমাদের মহামহোপাধ্যায়; তুমি পাল থেকে ঘোষ হয়েছ—নিজেই তো একজন উপাধ্যায় হে!’ জায়রত্ন সামাজিক মর্যাদায় কোনো ‘বাবু’র চেয়ে নিচে নন। কিন্তু তিনিও নতুন কালের গ্রাম-নাগরিক এলিটদের প্রসঙ্গে ‘বাবু’ শব্দটিই ব্যবহার করেন। পোজ বিশ্বনাথ একটু কটুভাবে হলেও এক দিক দিয়ে ব্যাপারটির ব্যাখ্যা মন্দ দেয়নি—

‘দেশে’ নতুন পঞ্চায়েত সৃষ্টি হলো, ইউনিয়ন বোর্ড, ইউনিয়ন কোর্ট, বেঞ্চ; তারা টাক্স নিয়ে বিচার করছে, সাজা দিচ্ছে। তবু লোকে যখন সমাজপতির বংশ বলে আমাদের, তখন যাত্রাদলের রাজার কথা মনে পড়ে।

কিন্তু পুরো ব্যাখ্যা বোধ হয় মেলে না জায়রত্নের ট্রাজিক প্রস্থানের মধ্যে। তারশঙ্করের ট্রাজিক চেতনা আরিস্ততলীয় ট্রাজেডি চেতনার ফল। তা ইতিহাসের দ্বন্দ্বিক সমগ্রতাকে অহুধাবনের ফল নয়। তবু তারশঙ্করের পক্ষে একটা কথা বলার আছে। শরৎচন্দ্রের গ্রাম-সমাজ অহুধাবনের অপূর্ণতা কোথায় জায়রত্ন চরিত্রের ভিতর দিয়ে তারশঙ্কর তা দেখিয়ে দিলেন। রাজনৈতিক-সামাজিক পট-পরিবর্তনের সঙ্গে তার ঋণ ঋণাত্মক না-পারার-বিষয়ও পরিকার করে তুলে ধরা হলো। গোড়া কেটে দেওয়া বটগাছের অথবা নিজ বাসভূমে নির্বাসিত রাজার আত্মহুস্তরাগ মূর্তি ধরেছে জায়রত্নে। নিঃসন্দেহে প্রস্থানের করুণ অর্থগৌরবে লেখক সে মূর্তিকে সমৃদ্ধ করে তুলেছেন। অথচ এ অভিযোগ আমাদের যায় না যে, তারশঙ্কর ‘পঞ্চগ্রাম’ (এবং পূর্বগ রচনা ‘গণদেবতাতে’ও) জায়রত্ন উপবৃত্তকে পরিপূর্ণ ব্যবহার করেন নি। শ্রীহরি ঘোষ দেবু-বৃত্তই এ উপন্যাসের প্রত্যক্ষ প্রধান বৃত্ত। জায়রত্ন-বিশ্ব-বৃত্ত বেশ ধানিকটা দূরগত এবং পরোক্ষও বটে। সে বৃত্তটা দেবুকে মাঝে মাঝে গিরে ছুঁয়ে আসতে হচ্ছিল। তবে কি তারশঙ্কর বুঝেছিলেন, সে বৃত্তটা সামাজিক-রাজনৈতিক-অর্থনৈতিক কার্যকারণ সংযোগে অনেকটাই অপ্রাসঙ্গিক?

চার

আবার মনে হয়, বুদ্ধিবা তারাশঙ্কর বর্ণ এবং শ্রেণীর ভিত্তিকার জটিল সম্পর্কটি ভেদ করার জন্য মোটেই ব্যস্ত নন। তার চেয়ে বোধ করি তাঁকে বেশি টানে বর্ণীয় স্বাধিকারের ও মর্যাদা-আদায়ের প্রশ্ন। তখন আবার 'বাবু' কথাটি শ্রেণীবাচক না হয়ে বর্ণবাচক হয়ে যায়। 'সন্দীপন পাঠশালা' (১৯৪৫) উপন্যাসটিতে তার প্রমাণ আছে। প্রথমত লক্ষণীয় বর্ণীয় ভিটারমিনিজমের বিরুদ্ধে সীতারাম পণ্ডিতের লড়াই। 'গণদেবতা-পঞ্চগ্রামের' দেবু এবং 'সন্দীপন পাঠশালা'র সীতারাম— এই দু'জনেরই 'পণ্ডিত' উপাধি কর্মবাচক। কিন্তু এই উপাধিটির জন্য দেবুর পরোক্ষ এবং সীতারামের প্রত্যক্ষ বাসনা ছিল। সীতারামের পাঠশালা প্রতিষ্ঠার লড়াই প্রকৃত প্রস্তাবে তা নিজেকে প্রতিষ্ঠার লড়াই। এর সঙ্গে সে যুক্ত করে নিয়েছিল গ্রামীণ ভ্রমলোক শ্রেণীর বর্ণীয় ঈশ্বরচারের বিরুদ্ধে অসম্মানিত 'অ-বাবু'দের পক্ষের মর্যাদা আদায়ের প্রশ্নটি। পাঠশালা বসানোর ব্যাপারে জ্যোতিষ সাহাকে রাজি করানোর জন্য সীতারাম যে-সব বুদ্ধি দিয়েছিল, তার সব শেষেরটি ছিল সব থেকে লক্ষ্যভেদী—'তা ছাড়া এ হবে আপনাদের ছেলেদের জন্যে পাঠশালা, বাবুদের ছেলেদের সঙ্গে আপনাদের ছেলের তফাত থাকবে না। অসম্মান হবে না আপনাদের।' বর্ণীয় ঈশ্বরচারের সম্বন্ধে ভিত্তি স্থিতি রয়েছে জ্যোতিষেরও, সুতরাং সে 'চকিত হয়ে মুখ তুললে, স্থির দৃষ্টিতে চেয়ে রইল প্রথমে সীতারামের মুখের দিকে, তারপর সামনের দিকে ওই আলো-ঝলমল পুকুরের দিকে।' কিন্তু জ্যোতিষও জানে, আমরাও জানি, এই সমস্ত আবেগ শেষ পর্যন্ত ভ্রমলোক হবার আবেগ। ইংরেজি লেখাপড়ার ভিত্তর দিয়ে 'এডুকেশনাল মিডল ক্লাস' গোষ্ঠীতে অন্তর্ভুক্ত হবার বাসনা তাদের মধ্যে প্রবল। জ্যোতিষ লক্ষ করেছে, তাদের ঘরের ছেলে এম.বি.বি. এস. পাশ করলে আর 'জল-অচল' থাকে না— সুতরাং পাঠশালা দরকার লেখাপড়ার পথে অগ্রসর হবার জন্য, গ্রামের এন্টাবলিশমেন্ট বাধা দিলেও দরকার। তারাশঙ্কর অবশ্য তাঁর কাহিনীকে এই আবর্তের মধ্যে ফেলে রাখেন নি। বৃহৎ ভারতের রাজনৈতিক ঘটনা-তরঙ্গের তাড়নার সে আবর্তকে তিনি ভেঙে দিয়েছেন। কিন্তু 'বাবু'দের স্থল বনাম 'অ-বাবু'দের পাঠশালার ব্যাপারটি উপন্যাসের দুই তৃতীয়াংশ জুড়ে রয়েছে। 'ন চাষা সম্মান্যতে'— এই কুংসিত ছড়াটি উচ্চারণ করেছিল গ্রামের বাবুরা। যাতাল ভ্রমলোক বলেছিল— 'চাষা পণ্ডিত অ্যাও শৌণ্ডিক ছাত্র! কাগজঃ কলমঃ ধরঃ মাত্র।' সীতারামের উচ্চারণ-রীতির গ্রাম্যতা বাবুদের কাছে বিজ্ঞপের

বিষয় হয়। সীতারামের পাঠশালাকে ‘ইতরতম উপায়ে ময়লায় পরিপূর্ণ করা’ হয়েছে। গ্রাম্য দরখাস্ত ছাড়া হয়েছে রাজনৈতিক অভিযোগ সৃষ্টি করে তার পাঠশালা অচল করে দেবার জন্ত। এ সবই বাবুদের স্কাবোটেজ অ-বাবু-দের আন্দোলনের প্রয়াসে।

কিন্তু এটুকুই সব নয়। প্রচ্ছন্নভাবে তারাশঙ্কর প্রশ্নর দিয়ে চলেছেন একটা মধ্যবিত্ত অভিমানকেই। সদগোপ শিক্ষকমশাইকে দেখে বাবুদের ছেলেরা নমস্কার করলে তা হয় অতুপ্রেরণার বিষয়। ধীরাবাবুর মা সীতারামকে প্রথম অভ্যর্থনার দিন ভূম্যাসন পরিহার করে জমিদার প্রজার সম্পর্ক ভুলতে নির্দেশ দিলে, অথবা দেবু, জামু, সীতারামকে পায়ে হাত দিয়ে প্রণাম করলে আবহাওয়ায় একটা বিদ্যুৎ চমকের সৃষ্টি হয়—নানা ঘটনা বিপর্যয়ের পর দেবুকে মা সীতারামের পাঠশালায় ভর্তি করে দিলে, অথবা মণিবাবু তার পৌত্রকে সীতারামের কাছে লেখাপড়া শেখার জন্ত নিয়ে এলে সেটা সীতারামের জয়ের দিন বলে প্রতিভাত হয়। এ-সমস্তের কোনোটাই ‘ভদ্রলোক’ জীবন-বৃত্তের গডন ভেঙে ফেলার ব্যাপার নয়—ভদ্রলোকের বিকার সংশোধনান্তে তাদের সংখ্যা বাড়ানোর আয়োজন। বর্ণীর অভিমান থেকে মুক্ত হবার জন্ত তারাশঙ্করের ব্যস্ততা কম নয়। তাই উপন্যাসে তিনি বারবার আনেন তৎপ্রাসঙ্গিক ঘটনা। ধীরাবাবু কায়স্থের মেয়ে বিয়ে করেন, বামুনের বাড়ির ঝিয়ের ছেলে জয়ধর বৃত্তির পর বৃত্তি পেয়ে প্রবল ভদ্রলোক বেঙ্গল সিভিল সার্ভিসের মাষ্ট্র হয়ে যায়। কোতাল ঘোষার কায়স্থ পণ্ডিত ব্রাহ্মণ তান্ত্রিক বংশের বালক ছাত্রকে অশিক্ষকোচিত ব্যঙ্গ করলে সেটা ব্রাহ্মণ কায়স্থের ব্যাপার হয়ে যায়। পুলিশ সাহেব বৈষ্ণববংশের ছেলে হওয়া সত্ত্বেও সন্দীপন মূনির নাম জানে না দেখে সীতারাম বিস্মিত হয়—ভাবে না, নোংরাও না যে এর সঙ্গে বৈষ্ণববংশের সন্তান হওয়া না-হওয়ার কোনো প্রশ্ন জড়িত নেই—ওটুকু পুলিশ সাহেবের সমাজ লক্ষণ! বইটা শেষও হল সীতারামকে ধীরানন্দের নমস্কার করার জিতর দিয়ে।

অথচ অর্থনৈতিক শ্রেণীভেদের প্রশ্নটি ব্যবহৃত না হলেও গরীব-বড়লোকের ব্যবধান-চেতনা এই উপন্যাসের চরিত্রদের মুখ থেকে শোনা গেল। পলাশবুনির বুদ্ধ পণ্ডিতমশাই ব্রাহ্মণ হয়েও চমৎকার ব্যঙ্গে বর্ণ এবং শ্রেণীর ভেদাভেদের জটিলতা ধরে দেন—‘শাস্ত্রে বলে ব্রাহ্মণস্ত ব্রাহ্মণঃ গতি! বাবু-ব্রাহ্মণ আর পাঠশালার পণ্ডিত ভিখারী ব্রাহ্মণ তো এক নয়।’ সীতারামও সেই ভেদের কথা জানে বা এমন নয়। কোন্‌তে আত্মহার্য্য হয়ে তার বলে উঠতে ইচ্ছে

করে— ‘ওরে তোরা বাবুদের ছেলে, তোদের ঘরে ভাত আছে, সিন্দুকে টাকা আছে। বান-ইজ্জত দালান কোঠার ইটে-চুপে চাপা হয়ে যজুত আছে, তোদের এতে দরকার কি? কেন গরীবদের ছেলের পড়ার ব্যাঘাত করিস?’ কিন্তু এ চেতনা কখনোই যে পূর্ণ একটা আবর্ত সৃষ্টি করতে পারে না তার কারণ, সীতারামের সাধনার লক্ষ্যও তো ‘বাবু’ তৈরি করা!

‘সীতালারা ক্রীষ্টান হয়ে লেখাপড়া শিখে ডেপুটি হয়েছে, সে শুনেছে।

এই সব ছোট জাত বলে বারা পরিচিত, তারা লেখাপড়া শিখলেই গবর্নমেন্টের ঘরে ভাল চাকরি পায়। কোনরকমে একজনকেও যদি সে সেই রকম করে তুলতে পারে, তবে তার আশা পূর্ণ হয়।’

সীতারাম নিজে বাবু হয়নি, কিন্তু বাবু সৃষ্টি করার লোভ সে সংবরণ করেনি, করতে চায়নি— বাবুদের হাতছানি কত দুর্বর এ তারই এক প্রমাণ।

শরৎচন্দ্রের থেকে তারাশঙ্করের পটজ্ঞান অনেক বেশি পূর্ণাঙ্গ, অনেক বেশি ইতিহাস-চেতনায় সমৃদ্ধ— কিন্তু শরৎচন্দ্রের বিষয়জ্ঞান স্পষ্টতর। বিশেষ ক্ষুদ্র পরিসরে তা তীক্ষ্ণ ও লক্ষ্যভেদী। পরিবর্তনের মোচড়গুলি গ্রামের কোন্ অংশে কেমন ভাবে লাগছে— তারাশঙ্কর তা সবচেয়ে ভাল বলেন। কিন্তু সে পরিবর্তমান শিবির সরিষাপাতে ‘আমার স্থান কোথায়’ এটা বলতে শরৎচন্দ্রের কোনো ঘিরা ছিল না।

পাঁচ

তবু মনে হয় বাঙালি ঔপজ্জালিককে তথা তার চরিত্রপাত্রকে ১৯৫৫ সালে এস্টেট এ্যাকুজিসন এ্যাক্ট পাশ হবার অনেক পরে এবং সত্তরের দশকের গোড়ার পারিবারিক জমির সর্বোচ্চ সীমা নির্দেশক আইন তৈরি হবার পরেও অবস্থাটার পুরনো জট ছাড়াতে সমান বেগ পেতে হচ্ছে। একদিকে ‘সানা বাউড়ির কথকতা’র মতো গল্পে সমরেশ বসু অব্যর্থভাবে দেখান ‘বাবু-অ-বাবু’ কোন বিক্ষোভপূর্ণী অবস্থার সুখোমুখি, অপর দিকে বিপ্লবী কালী সীতারাম (অগ্নিগর্ভ / মহাশেতা দেবী) জীবনের গোহুলিবেলার চিন্তা এই জটের সামনে

৭. তারাশঙ্করের সমাজস্বীকার সঙ্গে মার্কসবাদের সাধারণ ধাক্কাতেও ব্যবধান যে হুতর— সে সবকিছু চমৎকার বিশ্লেষণ পেয়েছি ক্রীষ্ণদ্বার ভট্টাচার্যের ‘সমাজের মাত্রা এবং তারাশঙ্করের উপজ্ঞান: চৈতালী হুর্দি’ নামক আলোচনার (একণ / পূজা সংখ্যা—১৩২)।

দাঁড়িয়ে দিশাহারা— ‘রকের কুয়ো থেকে ডোমরা জল নিতে পারে না দেখলে, অথবা বিধবা সহকর্মীকে বিয়ে করার কারণে গ্রাম্য স্কুল থেকে নিত্যজীবন দলুইকে বিতাড়িত হতে দেখলে (বিধবাটি বামনী) কালী সাতরার মনে হয় প্রাথমিক সংগ্রামগুলোই বিফল হয়েছে’ অথবা ‘মনে হচ্ছে, জাতিভেদ ও ছুত-অছুতের মতন মৌল সমস্তার সমাধানই করা হয়নি যখন, তখন বিপ্লব ও সমাজবাদ বড্ড বড় কথা, বড্ড দূরের স্বপ্ন, তার আগে নিজের জেলায় সকল জাতের জন্তে বহু কুয়ো দেখতে পেলো শাস্তি হত।’ ভারতীয় ঔপন্যাসকে বারে বারে নতুন নতুন তাগিদ নিয়ে ও তাগদ নিয়ে^৮ এই জটের মোকাবিলা করতে হবে।

৮. ‘অগ্নিপর্ভ’ উপন্যাসের ভূমিকার মহাব্যেতা দেবীর বক্তব্য এবং নানা উপভাস, গল্প।

পুতুলনাচের ইতিকথা, পুনর্বিবেচনা

পচিশ/এগারো/উনষাট দিনাঙ্কে বিষ্ণু দে-র বর্তমান লেখককে লেখা একটি চিঠিতে দেখতে পাই যুহু তিরস্বারের ছায়া— শশী কি অতথানি প্রতিদ্বন্দ্বিতীয় ? তাঁর এ মন্তব্যের কারণ, যতদূর মনে পড়ে, কোনো পূজা সংখ্যায় লেখা আমার একটি প্রবন্ধ। সময়ান্তরে কিছুকাল পরে পরে প্রায় মনে হয়েছে আমার বক্তব্যটিকে আরেকটু বিস্তারিত করি, শশী কতখানি তখনকার বাঙালি মধ্যবিত্ত জীবনের প্রতিনিধি, সে বিষয়ে ভাবনার উদ্ভাংশগুলি গঁথে ফেলি। মাঝখানে ইচ্ছেটা আরো জোর পেয়েছিল শ্রীঅশ্রু কুমার শিকদারের তেরশ উননব্বই-এর শারদীয় 'মহানগরে' লেখা মানিকবাবু বিষয়ে প্রবন্ধটি পড়ে। তারপর মণীন্দ্র রায় মহাশয়ের কাছ থেকে 'পুতুল নাচের ইতিকথা'র বিষয়ে লেখার জগা যখন ডাক পড়ল তখন বুঝলাম শশী আজও আমার কাছে একই সঙ্কে প্রত্যাখ্যান ও আমন্ত্রণের বাতাবহ। আজ আর আমি শশীকে তিনের দশকের রাজনৈতিক সামাজিক অর্থনীতিক মন্বন্তর তথা অমীমাংসার ও সর্বৈব দ্বিধার প্রতিনিধি বলে ততটা মনে করি না। আজ আমি একালের তরুণদের সঙ্কে এই কথায় সাগ দেব যে শশীর সার্বিক অমীমাংসক বিমুখতা একান্তই প্রাতিম্বিক ঘটনা। শশীকে কিছুটা প্রত্যাখ্যানের কারণ হয়তো এখানে। কিন্তু তাই বলে শশীর আকর্ষণও কিছু কম নয়। শশীর ছুরবগাহ গহীনতাই সেই টানের কারণ।

উনিশশো ছত্রিশে যখন শশী-কল্পনা মানিকবাবুর প্রেক্ষাপটে পূর্ণতা পেয়েছে, তখন তিনের দশকের শ্রোতসঙ্কট কাটেনি। বজ্রিশের আন্দোলনের মুষিকপ্রসবের ফলে মধ্যবিত্ত স্বপ্নের ভাঙা ডিম বে জোড়া লাগতে ব্যর্থ, তার প্রমাণ রয়েছে ঠিক সেই সময়ের বাংলা উপভাসের নায়ক ব্যক্তিত্বের আয়তনদৈত্তে। এই আয়তনদৈত্তের ক্ষতিপূরণ ঘটতে পারতো যদি চরিত্রপাত্রগুলির অন্তর্গত আততির জটিলতার বক্তবিশ্বের জটিলতার পাঠ-নির্দেশের কোনো দার্শনিক ইঙ্গিত থাকতো। এই সময়ের সমস্ত উপভাসের ভিত্তিতে যদি কোনো ন্যূনতম

উপভাসতত্ত্ব রচনা করতে হয় তাহলে বলতেই হয়— কর্মেয়ণা ব্যতিরিক্ত ভাবনালীনতার বিড়ম্বনা এ যুগের উপভাসের চরিত্রপাত্রে ব্যক্ত হয়েছে। যেখানে এ যুগের কোনো ঔপন্যাসিক এই অনিবার্য অসম্বত্তির দায় এড়াতে পেরেছেন সেখানে প্রকৃতির মতো কোনো নিত্য সজীব নিরাময়তাই হয়েছে তাঁর আশ্রয়। কিন্তু প্রকৃতি যত বড় আশ্রয়দাত্রী হোক না কেন, সে তো আর আশ্রয়প্রার্থীর শিবির নয়— উপভাসও নয় আশ্রয়প্রার্থীর ইতিকথা। তাই ঔপন্যাসিকে ব্যক্তি ও সমাজপটের সম্বন্ধে সংঘাত খুঁজতে হয় উপভাসের চরিত্রপাত্রের যথার্থ্যে। অপু এবং শশীর রচনাকালের মধ্যে কিছু কম প্রায় এক দশকের ব্যবধান। ব্যবধান সত্ত্বেও দুটি চরিত্রের অন্তত একটি সাদৃশ্যসূত্র লক্ষ্য করতেই হয়। আমার কথিত চরিত্রপাত্রদের যথার্থ্য নির্ণয়ের পক্ষে সে সাদৃশ্যসূত্রটি ও সেই প্রসঙ্গেই বৈসাদৃশ্যের বিপুলতা অতুর্ধাবন বিশেষ প্রয়োজনীয়। পরিণত অপু আর যুবক শশী কেউই নিশ্চিতপুর ও গাওদিয়ায় আটকে থাকতে চায়নি। বিংশ শতাব্দীর তৃতীয় চতুর্থ দশকে বাঙালি যুবকের আত্মপ্রতিষ্ঠার নানা বাসনাকে একটি সংক্ষিপ্ত কথায় বাক্ত করা যায়— মুক্তি-পিপাসা। ভাবনা ও দিনযাপনের ঊনবিংশ শতাব্দীর বাবু-ছকগুলি যে ব্যক্তির সঠিক আত্মাভিজ্ঞান সম্বন্ধানের পথে বাধা, এ ন্যাপারটা ইংরেজের ভারতবর্ষের নানা অভিজ্ঞতায় তখনকার যুবকের কাছে স্পষ্টরূপে হয়ে উঠেছিল। প্রেমে প্রকৃতিতে অথবা বাস্তব কর্মেয়ণায় প্রতিহত ও বন্ধাদশাগ্রস্ত উপনিবেশের বাবুরক্তের গল্পনা তখন ক্রমশঃ বাধ্য হয়ে উঠেছে। ‘বেরিয়ে পড়তে হবে’, আমাদের চেতনে-অবচেতনে তখন একথাটিই গূঢ় ও গাঢ় হতে থাকে। অপু যাকে পথের দেবতা বলেছে তিনি আসলে বন্ধনমুক্তির দেবতা। শশী যাকে ভেবেছে গাওদিয়া থেকে মুক্তি, সেও আর কিছু নয়, বৃহত্তর জীবনপিপাসা।

কিন্তু এখানেই আবার গভীর হয়ে ওঠে ছাঁজনের ব্যবধান। অপু যে বৃহৎ বিশ্বের ডাক শুনেছিল, তার পিছনে ছিল না জীবনের নেতির ধাক্কা। বরং নিশ্চিতপুরের প্রকৃতি-জীবন থেকেই অপু সংগ্রহ করেছিল বৃহত্তর জগৎজীবন সম্বন্ধে গভীরতর বিশ্বাস। জীবনের বিশ্বাসের পাঠগ্রহণ শুরু হয়েছে নিশ্চিতপুরে, তার প্রথম বর্ষ পরিচয় ও তার বোধোদয় সেখানেই— কিন্তু আরো অনেক বিশ্বাস অপেক্ষা করে আছে পথের মোড়ের আড়ালে। সুতরাং নিশ্চিতপুরের মাটিতে অপু শিকড় মেলতে চায়নি বা পারেনি বলে সে পথের দেবতার ডাকে সাড়া দিয়েছে— অপূর্ণ সম্বন্ধে একথা বলা যাবে না। কিন্তু শশী সম্বন্ধে একথা

বলা বাবে। বলা বাবে যে, তার গাঙদিয়া ছেড়ে বাবার অলীক অভিশ্রুতির
 পিছনে ছিল এক সার্বিক নেতির ধাক্কা। গাঙদিয়ার তার অস্তিত্বের বহুগ্রন্থি
 জট সে-সময়ের বাঙালি মধ্যবিত্ত যুবকের বহু অমীমাংসার প্রতীক। তার এই
 জটগুলির পরিচয় আমাদের কাছে অস্পষ্ট নয়। ‘জীবনটা কলিকাতায় যেন
 বন্ধুর বিবাহের বাজনার মতো বাজিতেছিল, সহসা তুচ্ছ হইয়া গিয়াছে’— এই
 মোক্ষম উপন্যাসটির মধ্যে জীবনের যে স্বরূপ ফুটে ওঠে, তা শুধু শবীর জীবনের
 ব্যাখ্যা নয়। কলিকাতা যাদের কপট হাতছানি দিয়েছে কিন্তু গ্রামের অষ্টপাশ
 নন্দন যাদের বিরে থাকলোই, এ তাদের সকলের ইতিকথা। বন্ধুর বিবাহের
 বাজনা-র চিত্রকল্পে বঙ্গোত্তরী গুপ্তছবিটি খুবই অর্থবহ। এ বাজনা, এ সমারোহ
 মনে শুধু দাগ কাটে, ছাপ ফেলে না। প্রথম পরিচ্ছেদে ঘটনারস্তের পর
 উপন্যাসের দ্বিতীয় পরিচ্ছেদে পূর্বকথনের কেতাবী রীতি ধরে শবীর পরিচয়
 সম্পূর্ণ বলতে গিয়ে লেখক শবীর গোটা সত্তা আমাদের কাছে অনাবৃত
 করেছেন। তার স্বপ্নে রয়েছে নাগরিক জীবন, বুর্জোয়া স্বাতন্ত্র্য-বিলাস, আর
 তার বাস্তবে রয়েছে গ্রামীণ আর্থনীতিক কাঠামোর দৃঢ় এক দুঃস্থ পিতৃতান্ত্রিক
 বস্ততা। ‘এ সুদূর পল্লীতে হয়তো সে-বসন্ত কখনো আসিবে না, যাহার
 কোকিল পিয়ানো, সুবাস এলেন্স, দখিনা ফানের বাতাস’— শবীর স্বগত
 চিন্তার এই প্রতিফলনে নিঃসন্দেহে ফুটে ওঠে নাগরিক জীবনের জন্ত ব্যগ্রতা।
 সে যখন ভাবে, ‘একদিন কেয়ারি-করা ফুলবাগানের মাঝখানে বসানো লাল
 টাইলে ছাওয়া বাংলায় শবী খাঁচার মধ্যে কেনারি পাখির নাচ দেখিবে, দামী
 ব্লাউজ ঢাকা বুকখানা শবীর বুকের কাছে স্পন্দিত হইবে,— আলো গান হাসি
 আনন্দ আভিজাত্য— কিসের অভাব তখন থাকিবে শবীর’— তখন শবীর সে
 স্বপ্নে ছায়া ফেলে নাগরিক মধ্যবিত্তের আত্মকেন্দ্রিক পুরুষার্থ। শ্রীনাথ দাসের
 মুদি দোকানের সামনে বাঁশের মাচার জটলায় শবী ইবে গল্পগুজব শোনে তা
 সীড়িত করে— ‘এতগুলি মানুষের মনে মনে কি আশ্চর্য মিল। কারো স্বাতন্ত্র্য
 নাই, মৌলিকতা নাই, মনের তারগুলি এক স্বরে বাঁধা। স্বধৃং এক,
 রসাহুত্ব এক, ভয় ও কুংসকার এক, হীনতা ও উদারতার হিসাবে কেউ
 কারো চেয়ে এতটুকু ছোট অথবা বড় নয়।’ শবী এদের কথাবার্তা ‘আধবানী
 মন’ নিয়ে ‘শান্ত অবহেলার’ সঙ্গে শোনে। শবী যেটা বোঝে না, সেটা হল
 এখানেই শবীর আত্মত্বিক অসঙ্গতি। আমাদের শবীকে একথা জিজ্ঞাসা করতে
 ইচ্ছে করে— কিসের জন্ত তোমার এ অর্থমনস্ত্বতা, তোমার এ অবহেলার স্পর্ধা
 বাপু? এই কথাই কোনো সঠিক উত্তর শবীর জানা নেই।

ভারতবর্ষে ইংরাজ শাসনে ধনতন্ত্রের অতি অসম বিকাশের অর্ধশৃট কিন্তু বর্ণবাহার ফুল কলকাতা নগরী। শশী তারই কণিক গন্ধে মাতোয়ারা হয়ে দেশকাল পাত্রের জ্ঞান হারিয়েছিল। সে ভুলে গিয়েছিল তার পটভূমির বাথার্থ্য। বণিক সভ্যতার কাছ থেকে কিছু পেতে গেলে কিছু বিনিময় মূল্য ধরে দিতে হয়। সে তা দেয়নি। অথচ কীর্তি নিরোগীর মাথার আবেগ দিকে তাকালে তার আকাশে চাঁদের দিকে তাকাতে লজ্জা করে। তার বাস্তবতা কলকাতা নয়— গাওদিয়া, একথা যে সে মুহূর্তে ভুলে যায়। কিন্তু সত্যি সত্যি ভুলে গেলে শশী একটা ডাইনামিক চরিত্র হতো সে সহজেই আপোষ করে ফেলে তার প্রতিবেশের সঙ্গে। উপজ্ঞানের পঞ্চম পরিচ্ছেদে দেখা যায় তার গাওদিয়া ভাবনায় একটা পরিবর্তন এসেছে— ‘জীবনকে দেখিতে শিখিয়া, অত্যন্ত অসম্পূর্ণ ভাষা ভাষা ভাবে জীবনকে দেখিতে শিখিয়া, সে অন্যাক হইয়া দেখিয়াছে যে এইখানে, এই ডোবা আর মশাডরা গ্রামে জীবন কম গভীর নয়, কম জটিল নয়।’ এই উপলব্ধি থেকে সে মনকে শাস্ত করার চেষ্টা করে। শশীর কাছে ‘শাস্ত’ শব্দের অর্থ নিষ্ক্রিয়তা। কিন্তু অন্তত এই একটি ক্ষেত্রে দেখা যায় সে এই বোধ নিয়ে অগ্রসর হয়েছে যে, পরিবেশ পরিবর্তনের দায়িত্ব কাউকে না কাউকে নিতেই হবে। সে বিজ্ঞানসম্মত স্বাস্থ্যনীতি প্রবর্তনের চেষ্টা করে, স্বাস্থ্যকর আবহাওয়ার সঙ্গে লড়তে চায়। কিন্তু তার এই প্রয়াস অচিরে প্রতিহত হয় এক বহুকালাগত অসামঞ্জস্যের শক্ত দেওয়ালে মাথা ঠুকে। শশী যেটা বোঝেনি সেটা হল, পটভূমির সঙ্গে তার আত্মীয়তা নেই। তার গাওদিয়া বাস অগত্যা। সে গাওদিয়াতেও প্রবাসী। তাই দেখতে দেখতেই ‘গ্রাম্য জীবনে শশীর আবার বিতৃষ্ণা আসিয়াছে’ (ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ)। আমরা আশ্রয় একথা বলতে পারি তার ভ্রম্যার চেহারা যেমন ‘শোনা কথা’ মাত্র, তার বিতৃষ্ণার চেহারাও তেমন আবছায়ার অর্ধসত্য। একটা কথা তাহলেও বোঝা যায়, শশী বাংলা উপজ্ঞানে প্রথম নায়ক, গ্রাম্যজীবন সম্বন্ধে যার কোনো আবেগই নেই। কলকাতা তাকে আকৃষ্ট করুক, কিন্তু প্রত্যাশিত ছিল— বাংলা উপজ্ঞান ও গল্পের তখনো পর্বত নায়ক প্যাটার্ন অহুযায়ী প্রত্যাশিত ছিল— কলকাতাপ্রবাস তার মধ্যে গ্রামের জন্ত বিচ্ছেদ-বহুশার জয় দেব। প্রত্যাশিত ছিল কলকাতায় গিয়ে সে ফিরে পাবে গ্রামের নিগর্গ প্রকৃতির জন্ত ব্যাকুলতা। শশীর ক্ষেত্রে কিন্তু তা হয়নি। কলকাতা থেকে ফিরে এসে সে গ্রামে হয়ে গেছে আগন্তুক। বস্তুত সে কলকাতায় যেমন ছিল প্রবাসী, গাওদিয়াতেও তেমনই থেকে গেল আগন্তুক। শশী ইতিহাসিক চরিত্র নয়, অসম্মতির প্রতীক। তার

চরিত্ররহস্যের মূল কথা হচ্ছে, সে কোথাওকার কেউ নয়। এই অর্থেই সে প্রতিদ্বন্দ্বিতার চরিত্র যে সে কোথাও অস্তিত্ব নেই।

শশী যে-সময়ের চরিত্র-প্রতীক সে-সময়ে বাঙালি মধ্যবিত্ত যুবক তার বিচ্ছিন্ন অস্তিত্বের অসঙ্গতিকে উপলব্ধি করতে শুরু করেছে, কিন্তু এসটা-বলিমেট বা অথরিটি কাউকেই চ্যালেঞ্জ আনাবার মতো ক্ষমতা অর্জন করেনি। এর কারণ শশীরা সবলেই ছিল গোপালদের দ্বারা দমিত। আমার এক বন্ধু ছিল, তার বদেন্দী করতে খুবই আগ্রহ ছিল, পুলিশকেও সে পরোয়া করতো না, কিন্তু জ্যাঠামশাইয়ের ভয়ে সে কিছু করে উঠতে পারতো না। গোপালকে শশী কিছুতেই অতিক্রম করতে পারতো না। শশীর জীবনবিধির এই প্যাটার্ন শুধু গোপাল সম্পর্কেই মূর্ত হয়নি— মূর্ত হয়েছে যাদব প্রসঙ্গে, মূর্ত হয়েছে যামিনী কবিরাজ প্রসঙ্গেও। অর্থাৎ যেখানেই তার সংঘর্ষ বেধেছে পিতৃ-প্রতিমার সঙ্গে সেখানেই আশিশব বহুমূল সংস্কারে ফাদার ইমেজ তার ওপর আধিপত্য করেছে। স্বাধীন ইচ্ছা বা 'ফ্রি উইল' বাপারটি তার শোনা আছে হয়তো, কিন্তু তাকে সে কার্যকর করে তুলতে পারেনি। তার অসীমাসা এবং বিধার মূল হয়তো এখানে। গাওদিয়ায় জীবনকে স্বাস্থ্য-শ্রী দানের চেষ্টা যেমন ব্যর্থ হয়ে যায়, যামিনী কবিরাজের বৌয়ের রূপলোক তার যথাসাধ্য চিকিৎসা সত্ত্বেও তেমনই ধ্বংস হয়ে যায়— সবই শশীর অথবা পশ্চান্নপসরণের ফল।

গোপাল, যামিনী কবিরাজ, যাদব— এদের সঙ্গেই শশীর সম্পর্ক-সংঘাতের পরিচয় উপজ্ঞানটিতে সব থেকে বেশি উপাদান জুগিয়েছে শশীর পটভূমি নির্মাণে। সেনিক থেকে এ উপজ্ঞান আধুনিক ভাষায় যাকে আমরা বলি প্রজ্ঞাপত্র ব্যবধান বা 'জেনারেশন গ্যাপ'—সেই থীম্-এর প্রারম্ভিক উপজ্ঞান।

'শশীর শৈশব কৈশোরের সমিটিকে (শশীর নিজেরই ভাবনা / তৃতীয় পরিচ্ছেদ) শশী কো চোখে দেখেছে, দেখা যাক! গোপালের গ্রাম্য সম্পত্তি-সংকীর্ণ চিত্তবৈজ্ঞানের সবটুকু পরিচয়ই তো শশী জানে। শশী তো 'দেবী চৌধুরাণী' উপজ্ঞানের ব্রহ্মেশ্বর নয়, তাহলে কেন সে গোপালের তীক্ষ্ণ অপলক দৃষ্টির সামনে চোখ তুলে তাকাতে পারে না। কেন পারে না তার ব্যাখ্যাটাও পাওয়া যায় গোপালের দিক থেকে। 'ছেলে বড়ো হইলে কি কঠিন হইয়া ঈড়ায় তার সঙ্গে মেশা। সে বন্ধু নয়, যাতক নয়, ওপরওয়াল নয়, কি যে সম্পর্ক ঈড়ায় বসন্ত ছেলের সঙ্গে মাহুকের ভগবান জানেন।' এটা শুধু গোপালের অজ্ঞতাই নয়। শশীর অজ্ঞতাইও এরই ছায়া। উপরে উক্ত

সম্পর্কগুলির যে কোনো একটির ক্ষেত্রেই যে কেউ প্রতিবাদ করতে পারে। কিন্তু সম্পর্ক যেখানে ছেলেবেলা থেকে শুধু ব্যবধানের রচয়িতা, সেখানে কিছু করে ওঠা মুশ্লিল। ‘রাগও হয়, মমতাও বোধ করে শশী।’ গোপালের সামাজিক, পারিবারিক ও নৈতিক ভূমিকা শশীর অজানা নয়। কিন্তু শশী গোপাল সঘন্থে যে ঔদাসীভ পোষণ করে তা তার কাছে তুলন্য। শশী নীরব উপেক্ষা ও মৌন আহুগতোর বিমিশ্র প্রতিক্রিয়ায় যেখানে পৌছল, সেখানে সস্তার অবৈকল্যকে খুঁজে পাওয়া যায় না। এখানেই শশীদের ব্যর্থতা। গোপালের পুত্রস্নেহ আর সম্পত্তিবোধ অপৃথক। পুত্রকেও সে লক্ষ ও লগ্নীকৃত সম্পত্তি বলে ভাবে। সেই মনোভাব নিয়েই সে পুত্রের ওপর দখল বজায় রাখে। শেষ কৌশলে তার বেহাত হওয়া আটকালো। সম্পত্তি বেনামী করে সম্পত্তি স্বাধিকারে রাখার ঘটনার সঙ্গে তা তুলনীয়।

আর শশী? সেই কি গোপালের বেড়াঝাল ছিঁড়ে ফেলার যোগ্যতা অর্জন করেছিল। ভোলা ব্রহ্মচারীকে যেকথা সে বলেছিল, বাপকে ভক্তি শ্রদ্ধার চেয়ে বড় ধর্ম আর নেই— সেটা তার অবচেতনের উক্তি নয়— অভ্যাসের ফল।

‘গোপালের প্রতি একটা অঙ্ক ভয় মেশানো ভক্তি আজও তার মধ্যে অক্ষয় হইয়া আছে— হয়তো চিরদিনই থাকবে। গোড়ার দিকে অনেকগুলি বছর ধরিয়া তার মনের সমস্ত গাঁথনি গাঁথিয়াছিল যে গোপাল, সেগুলি ভাঙিতে পারিবে কে?’ (ত্রয়োদশ পরিচ্ছেদ)

এবং, গোপালের গাঁথনি সে ভাঙতে পারেনি বলেই যাদব সঘন্থেও সে তার উপলব্ধিকে উচ্চারণ করতে পারেনি। গোপালের মহাজনি, যাদবের সূর্যবিজ্ঞান আর যামিনীর কবিরাজী তার কাছে একই পুরাতন প্রজন্মের সংকীর্ণতা অজ্ঞতা ও গোঁড়ামির প্রাচীর। এর বাইরে যাওয়া দরকার— কিন্তু প্রাচীর তো আসলে শশীর মনের মধ্যে ভিত্তি গেড়েছে। তাই যাদবের উক্তি ও আচরণের অসঙ্গতি (সাপের ডয়ে লাঠি ঠুঁকে পথ চলা) টের পেয়েও শশী নীরব। এখানেও তার রাগ এবং ‘অপরিত্যজ্য সংস্কার’ সহাবস্থায়ী। যাদবের মৃত্যুদিবস ঘোষণায় শশী বিচলিত হয়েছে, সে মৃত্যুর রহস্যও শশী ডাক্তারের চোখে প্রচ্ছন্ন থাকেনি— কিন্তু যে গাঁথনি গোপাল ছোটবেলা থেকে গঁথে দিয়েছে, সেই গাঁথনি এখানেও ভাঙা গেল না। জীবনের দিক থেকে পরিবেশ-নিয়তির শিকার যাদব। ব্যক্তিত্বের দিক থেকে পরিবেশ-নিয়তির শিকার শশী। যামিনী কবিরাজের বোয়ের বেলাতে তার শেষ পর্যন্ত হার হল— কবিরাজকে সে মাঝে মাঝে কড়' কথা দুটো বলেছে বটে, কিন্তু তা কেবল

প্রক্ষেপণাল এথিক্স থেকে। স্বতরাং শরীর পরাজয় তার চরিত্রের কাছে।

শরীর-কুসুমের সম্পর্কের জট আমাদের কাছে নয়, শরীর নিজের কাছেই হুবহু থেকে গেছে। সে যেমন গোপাল বা যাদব কারো সম্বন্ধেই মনস্থির করতে পারেনি, কুসুমের সম্বন্ধেও সে মনস্থির করতে পারেনি। গাওদিয়া যেমন তার সকল নাগরিক স্বপ্নের স্বাস্রোধ করতে চায়, কুসুমও তেমনি তার সাধের ফুলচারা মাড়িয়ে দেয়। গাওদিয়ার ভাষা, অর্থাৎ গাওদিয়ার আশা-সাধ-আহ্বান-স্বপ্ন যেমন শরীর বোঝে না, কুসুমের ভাষার বাক্ত্যনার্থও শরীর বোঝে না, অস্বস্ত প্রথমটা বুঝতে চায়নি। 'এমন চাঁদনি রাতে আপনার সঙ্গে কোথাও চলে যেতে সাধ হয় ছোটবাবু'—এ কথাটির অর্থ শরীর বুঝতে পারেনি বলেই, সময়ের ব্যবধানে সে যখন কুসুমকে বলতে গেল— 'আমার সঙ্গে চলে যাবে বৌ', কুসুম সঙ্গে সঙ্গে জবাব দিয়েছে, 'না'। এই দিন অর্থাৎ, তালবনের এই চূড়ান্ত শাস্ত্রান্তের দিনে শরীর কি তার সার কথাগুলো কুসুমকে জানাতে পারল? উপজ্ঞানের ছাদশ পরিচ্ছেদে দেখা যায় বৎসরের হিসাবে ন' বছর চলে গেছে। ন' বছর তো এক আধদিন নয়। কিন্তু এই ন' বছরেও শরীর কি কুসুমের কথা ঠিকভাবে উপলব্ধি করতে চেয়েছে? নাকি তখনো সে বাইরের জগতের বর্ণিত নাগরিকতার সেই অশূল এবং অলীক দ্বিতীয় পটভূমিকায় রেখে কুসুমকে বিচার করতে চেয়েছে? ন' বছর আগে যে কুসুম শরীরকে বলেছিল যে শরীর কাছে দাঁড়ালে তার 'শরীর কেমন করে', যার জবাবে শরীর মনে মনে ভেবেছিল 'শরীর, শরীর—তোমার কি মন নাই কুসুম', আজও শরীর কুসুম-চিন্তা তার থেকে বেশি এগোয় নি। শরীর কুসুমকে দেখিয়েছে পুরুষের কাজের জগতের তাগিদ— "সময়ে কাজ না করলে কাজ নষ্ট হয়, বলে গল্প করা পালায় না। তুমি রইলে আমিও রইলাম।" এরই উত্তরে কুসুম যখন বলেছিল 'সে তো ন' বছর ধরেই আছি।' তখনই শরীর বোঝা উচিত ছিল, কুসুম এইবার ঠাণ্ডা হয়ে যাচ্ছে। তখনো শরীর নিজেকে বোঝাতে চেয়েছে— "এ তো গ্রাম শরীর, খড়ের ঢালা দেওয়া গ্রাম; গৃহস্থের গোবরলেপা ঘর, যে রমণী কথা বলিয়া গেল গায়ে তার ব্লাউজ নাই কেনে নাই স্নগড়ি তেল, তার জন্ত বিবর্ণমুখে এত কষ্ট পাইতে নাই! ওর আবেগ তো গেরো পুকুরের চেউ, জগতে সাগরতরঙ্গ আছে।" যে শরীর গাওদিয়ার থেকেও গাওদিয়ার কেউ নয়, সেই শরীর কুসুমের প্রেমাস্পদ হয়েও কুসুমের কেউ নয়। আমি আগে যেমন বলেছি গাওদিয়াতেও শরীর শেষ পর্যন্ত আগন্তুক, এখানে বলছি কুসুমের কাছেও সে আগন্তুক যাত্র। সে যখন কুসুমকে আঁকড়ে ধরতে চেয়েছে তখন সে একদিকে

আবিষ্কার করেছে গাওদিয়ায় তার কোনো হুল নেই, আর অল্পদিকে আবিষ্কার করেছে গাওদিয়ায় তার কোনো ভবিষ্যৎ নেই। অথচ পরিবেশ-নিয়তির অনিবার্য প্রভাবে তাকে এ কথাও বুঝতে হয়েছে যে, গাওদিয়া তাকে চারিদিক থেকে ঘিরে ধরেছে। এই সময়ই সে একবার মাত্র গোপালের ছেলে না হয়ে শশী হয়ে উঠতে চেয়েছে। কিন্তু পুতুলনাচের ইতিকথার আমরা ছোট্ট মাহুঘের দেখা পেয়েছি— একজন কুসুম, যে পরাজিত হয়েও আপন স্বাভাবিক বিশিষ্ট। আর একজন মতি, যে বিজয়িনী হয়েছে গাওদিয়াকে পরিহার করে।

এইখানেই শশীর বুঝতে ভুল হয়েছিল যে, কুসুম পুতুল নয়। পুতুল ন' বছর ফেলে রাখলেও পুতুলই থাকে— যা ছিল তাই থাকে। কিন্তু সজীব ব্যক্তি-মাহুঘের কথা স্বতন্ত্র। কুসুমের এই স্বাভাবিক পরিচয় এই উপস্থানে আছে। এ উপস্থানে সে-ই একমাত্র চরিত্র যে শশীর কাছে কোনো উপকারের সূত্রে আবদ্ধ নয়। সে-ই একমাত্র চরিত্র শশী থাকে সমীহ করে। শশীর সঙ্গে সমানে সমানে কথা বলতে পারে একমাত্র কুসুম। বাকি সকলের কাছেই শশী হয় নবাগত, নয় দুর্বোধ, অথবা স্তব্দ। একমাত্র কুসুম শশীর সঙ্গে প্রথম থেকে সহজে অল্পরক্ত। শশী একবার মতিকে বিয়ে করতে চেয়েছিল। কুসুম সে কথায় বিন্দুমাত্র কর্পপাত করেনি। যে আবেগ নিয়ে শশী তার পোশাক আত্মীয়স্বজনের ছেলেমেয়েদের দাঁত মাজার ব্যবস্থা করতে চায়, আঁতুড় ঘরে সুব্যবস্থা করতে চায়, সেই রকম 'লোকের ভালো করতে হবে' এই মনোভাব নিয়েই শশী মতিকে বিয়ে করবার দৃঢ়স্বায়ী প্রস্তাবটি পেশ করেছিল। দুয়ের কোনোটার সন্ধেই শশীর গোটা অস্তিত্বের যোগ ছিল না। আজ আমার একথা ভাবতে বিশ্বাস লাগে শশী যদি গাওদিয়া ছেড়ে যাবার কথা আদৌ ভেবেছিল, তাহলে সে একথা বুঝল না কেন কুসুমই হতে পারতো তার গাওদিয়া ছেড়ে যাবার বখার্ব প্রেরণা। সে বাস্‌ মিস্ করেছিল, সেদিন— যদি ধরেই নিই বাস্‌ ধরবার বাসনা তার কোনোদিন ছিল— যেদিন কুসুমের গাওদিয়া ছেড়ে চলে যাবার প্রস্তাব সে কানে তোলেনি। কেমন করে চলে যেতে হয় কুমুদ ও মতি জানতো। এই ইতিকথায় এদের কথা এ কারণে প্রাসঙ্গিক যে এরা— বিশেষ করে মতি দেখালো পরিবেশ-নিয়তিকে কী করে খণ্ডিত করতে হয়। মতির মধ্যেই ছিল কপিলার বীজ। আর, কুমুদ যেন 'কল্লোলে'র পাতা থেকে উঠে-আসা-চরিত্র। কিন্তু মতির অসমসাহসিকতার উপাদান সেই জুগিয়েছে। কুসুমের সে সাহস ছিল। কিন্তু শশী কুমুদ নয়। যাবাবরের ব্যক্তিস্বাভাব্য, প্রথম মহাবুদ্ধোত্তর অনিকেত স্বভাব কুমুদেরই ছিল। 'কুমুদ হিসাব করে পা

কেলে না। শশী হিসাব জানে। সে একদিকে গোপালের স্বার্থ উত্তরাধিকারী। কিন্তু গোপালের হিসাব যেমন পাকা, শশীর তেমন পাকা নয়। সে তার নাকের সাহনের বড় অঙ্কটাকে দেখেও দেখেনি। কুহুমকে সে ভেবেছিল পড়ে পাওয়া। তারপর কুহুম স্বপ্ন উপসংহারের দায়িত্ব নিজের হাতে তুলে নিয়েছে তখন শশী নতুন করে উপক্রমণিকা ফাঁদতে গেছে।

শশীকে তাহলে আমি কেন এক সময়ের বাঙালী মধ্যবিত্তের ভাবনা ও আচরণের প্রতিভূহানীয় চরিত্র বলেছিলাম? তার কারণ, সে ছিল সেই সময়ের উপলব্ধি ও অসিদ্ধান্তের, সংকল্পের ও পশ্চাদপসরণের, বাসনা আর বিমুখতার, আসক্তি এবং উদাসীনতার বিমিশ্র ব্যক্তিত্বপ্রতীক। তার নৈঃসঙ্কোর এবং অনস্বয়ের সঙ্গে সংগ্রামের চেহারা উপভাসে যে স্পষ্ট হয়নি— তার পটভূমি যে পূর্ণতা পায়নি তার একটা কারণের হৃদয় এখানে মেলে। আর একটা হৃদয় মেলে এইখানে যে, সে সবকিছুকে বাইরে থেকে আলগোছে ধরেছে। সে কোনো কিছুর সঙ্গে ভিতর থেকে জড়িত নয়। তাই কুহুমের সাহসও শশীর থাকার কথা নয়। তার নিগূঢ় মনোলোকে গোপালের দীর্ঘ প্রলম্বিত ছায়া ছুঁয়। গোপাল তার মধ্যে যে হিসাবী সত্তা সঞ্চারিত করে দিয়েছে, সেই সত্তার চূড়ান্ত দান সব কিছুকে হিসাবের অঙ্কে সমমূল্যে গ্রহণ— রোগে ভোগা, সুস্থ হওয়া, রোগ সারানো, রোগ-না-সারানো সমান— রোগীর পক্ষেও, শশীর পক্ষেও। এ কার কথা? এ তো কর্মৈষণা-চকল আত্মপ্রতিষ্ঠাকামী যুবকের কথা নয়। এ হল তার কথা যে প্রতিহতবাসনা, হতস্বপ্ন মায়া। এবং অবশ্যই তার এ মানসতার মূলে রয়েছে গোপাল-জট। তার একদিনের একটা বিশেষ অহুত্বের কথা এখানে উল্লেখ করি। সেদিনও শশী তালবনে টিলার উপর উঠেছে স্বরাস্ত দেখার জন্য। সেদিন তার মন শান্ত। আপন শক্তিতে সাহসী সে সেদিন। ‘কিন্তু স্বর্ষ ডুববার আগে শশী ডীত হইয়া পড়িল। ছেলেবেলা মাঝরাতে ঘুম ভাঙিয়া এক-একদিন তাহার কেমন ভয় করিত, তেমনি ভয়। শশীর সর্বাঙ্গ শিহরিয়া কাঁপিয়া উঠিল। তাহার মনে হইল করেক মিনিটের ভবিষ্যতও তাহার আর অবশিষ্ট নাই, সে এমনি অসহায়, এমনি ভয়ুর।’ এরপর কয়েকদিন সে আবার নিকিণ্ড হল বিষণ্ণতার। তার এই জট শেষ পর্যন্ত থেকে গেল অমোচনীয়।

আমরা লক্ষ্য না করে পারি না, গোপাল-সেনদিদি সম্পর্কের যতোই শশী-কুহুম সম্পর্ক হয়ে উঠতে পারতো একটা বড় ডোবা, বা কোনো কাজে লাগে না, কেবল দিয়ে যায় একটা সংশয়াজ্বর উত্তরাধিকার। হল না কেবল

কুসুমের বখাসময়ে সঠিক সিদ্ধান্তের জন্ম। এতে অন্তত অতীতটা বাচল। শশীর কাণ্ডজ্ঞানহীন প্রস্তাব শুনে কুসুম পরিণত হত একটা ধ্বংসস্থলে।

শশী কোনো কিছুই ঠিক করে শুরু করতে পারেনি। এ উপস্থানে আমরা শশী কুসুমের সম্পর্কটার চড়াই দেখতে না দেখতেই তাদের সম্পর্কের উৎরাই পর্ব শুরু হতে দেখেছি। কিন্তু শশী গোপাল যেমন সেনদিদির কুসুম হবার ক্রমতা আদর্শে ছিল না। কানা চোখ সারিয়ে দেবার জন্ত শশীকে সেনদিদির মিনতির মধ্যে যে স্থল দৈব তা থেকে কুসুম মুক্ত ছিল বলেই সে শশীর সঙ্গে সম্পর্কের ভবিষ্যৎটা বিসর্জন দিয়ে হয়তো অতীতটা রক্ষা করল। এইভাবে চলে গিয়ে কুসুম তার স্বাভাব্যকেও প্রতিষ্ঠিত করে গেল। আর শশী? কুসুম চলে যাবার পরে, গাওদিয়া ছেড়ে যাবার কল্পনায় যে চকল হয়ে উঠেছিল, সেনদিদির মরণোত্তর পুত্রদায় গোপালকে তুলে নিতে দেখে যে বিরক্ত হয়েছিল, সে গাওদিয়াতেই আটকে থাকলো গোপালের বিষয়ই কোশলে। শশী অনন্ত দাসকে বলেছিল পুতুল যে নাচায় তাকে একবার দেখতে গেলে সে যেন কী করত! হায়— পুতুলের কি সে ক্রমতা থাকে? তবে আর সে পুতুল কেন?

জুলাই, ১৮২৪।

‘দিগ্ভ্রান্ত’ উপজ্ঞানের শিল্পরহস্য

সতীনাথ ভাট্টার উপজ্ঞাসগুলির কথা একসঙ্গে মনে করলে চমৎকৃত হতে হয় তাদের বিষয়-ভাবনা ও প্রকরণের অনন্ততার। রবীন্দ্রনাথ ছাড়া আর কোনো বাঙালি লেখক সতীনাথের মতো এমন করে টেকনিক ও বিষয়ের অভেদ ধ্যান করেননি। বিষয় নিরীক্ষায় বরক সতীনাথ আরো বেশী বিনীত—বলা যায় বাংলা উপজ্ঞাস-সাহিত্যের ঐতিহ্য থেকে একটু বাইরে গিয়েই তিনি প্রসঙ্গ সন্ধান ও ধ্যান করেছেন। তাঁর এই প্রসঙ্গ-সন্ধানের অনন্ততার সঙ্গে তাঁর বিচিত্র অভিজ্ঞতা-পট এমন মিলে হয়ে আছে যে, যখন আর এই পণ্ডিতী প্রশ্ন নির্বাক—কেন সতীনাথ পূর্নিয়া-অকল-সীমার বাইরে এসে বৃহৎ যেট্রোপলিট্যান পটভূমিতে তাঁর প্রসঙ্গ খোঁজেননি। বৃহৎ যেট্রোপলিট্যান পটভূমিতে নাগরিকদের উপর কোনো একটা বিশ্ব-ধারণা চাপিয়ে দেবার ব্যাপারে অনীহা থাকে এবং urbanisation means a structure of common life in which the diversity and the disintegration of tradition are paramount—অথচ সতীনাথের বিশ্বতত্তে ট্রাডিশনেরই পরীক্ষা ঘটেছে নানাভাবে—তার বিপন্নতার মধ্যেও তার পরমায়ুর রহস্যকে লেখক কখনো উপেক্ষা করেননি। হুডরাং ‘Poils’ থেকে দূরে জেলা শহর তার মফস্বলীয় ময়রতায় যেখানে ট্রাডিশনকে বিদায় দিতে পারেনি কিন্তু নানা দিক থেকে, অথবা ভিতর থেকেই এদিকে ওদিকে মুচড়ে গেছে—সেখানকার সামাজিক স্তরবিস্তার ও পরিবার জীবন সতীনাথের নিরীক্ষার বিষয় হয়েছে। সে জন্তই বলা যায়, তাঁর উপজ্ঞাসগুলির পট পটবিভূত প্রসঙ্গ অভিনব এবং অস্বাভী, দুঃসাহসী এবং সম্পূরক।

এই নিরীক্ষার কালে সতীনাথের কাছে প্রধান হয়ে উঠেছিল ব্যক্তিমানুষের অন্তর্গত টেনশন্। ‘জাগরী’ থেকে শুরু করে ‘দিগ্ভ্রান্ত’ পর্যন্ত লক্ষ করা যায় বিভিন্ন পরিস্থিতিতে নিকিষ্ট ও প্রতিক্রিয়াবিত্ত ব্যক্তিমানুষের নিগূঢ় অন্তর্গতির রূপায়ন—তাঁর উপজ্ঞাসের ভাষা তাই মনোলোকের ভাষা। ‘চৌকানী চরিতমানস’ শ্রবণে রেখে, তাঁর

মহাকাব্যিক কাঠামোর প্রগল্ভ ভেবেও বসছি সতীনাথের সব উপত্যাসমূহেই এ কথা বলা চলে। এবং সেই মনোলোক মেট্রোপলিট্যান মাহুঘের মনোলোক নয়। যেখানে ট্র্যাডিশন স্রিয়মান এবং নিস্তেজ, সেখানকার ভাষা এ নয়, কেননা সেখানকার চেতনাও এ নয়। একটা ছোট মফস্বল নগর, যার সামাজিক স্তরবিন্যাস ঠিক ‘রিজিড’ হয়ে ওঠেনি, সেখানকার সার্বিক কাঠামো থেকে গ্রামীণ জের এখনো ঘুচে যায়নি, সেই শহরের মাহুঘগুলির মানসিক অঞ্চলভিত্তিক যে সব বিপর্যয় ঘটে, বাইরের ঘটনা তত নয়, সেই মানস বিপর্যয়— তার জটিল আকাংক্ষা স্রোত সতীনাথের বিষয়। একটা পরিবার-জীবনে নানা ভাঙ্গচুর ঘটে যায়, এটা একটা আধুনিক মেট্রোপলিসে বড় কথা নয়— কিন্তু পুনিয়া বা অহরুপ কোনো মফস্বল টৌনে যেখানে এদেশীয় ট্র্যাডিশনাল পারিবারিক প্যাটার্ন তখনো আটপাঁট ছিল, সে জায়গায় রিলেশন বা সম্পর্কসূত্রগুলির টানা হেঁচডায় যে টেনশন্ সৃষ্ট হয় সেটার আকর্ষণও লেখকের কাছে স্বতঃই অনতিক্রম্য। সতীনাথের দুই ধরনের উপত্যালেই এই সম্পর্কসূত্রগুলির টেনশনের পরীক্ষা হয়েছে। দুই ধরনের উপত্যাস বলতে আমি বোঝাতে চাইছি ‘আগরী’ এবং ‘টোড়াই চরিত্তমানস’ উপত্যাদের একটা শ্রেণী, আর ‘অচিন রাগিনী’ ‘দিগ্ভ্রান্ত’-এর মতো উপত্যাদের আর একটা শ্রেণী। প্রথম শ্রেণীতে সময়ের ইতিহাস নির্দিষ্ট গতিবেগের ধাক্কা ‘রিলেশন’-গুলির আত্মপরীক্ষা— আর দ্বিতীয় শ্রেণীতে পড়ে ইতিহাস-নিরপেক্ষ ব্যক্তিজীবনগুলির আত্মমোচন। এই দুই শ্রেণীর মধ্যে পড়ে ‘চিত্রগুপের ফাইল’, আলাদা দাবী তার। ফ্রেমটুকু সেখানে প্রথম শ্রেণী থেকে নেওয়া, বিষয় নেওয়া হয়েছে দ্বিতীয় শ্রেণী থেকে— লেখকের একমাত্র প্রচলিত অর্থে প্রেমের উপত্যাস। সেখানেও কিন্তু চরিত্রগুলির আত্মমোচনই লেখকের অভিপ্রেত।

দুই

যখন তিনি ‘দিগ্ভ্রান্ত’ উপত্যাস লিখছেন, ততদিনে তাঁর সম্বন্ধে একটা কথা আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়েছে। আমরা বাংলা কথাসাহিত্যে যাকে ‘চরিত্র’ বলি, তিনি সে-অর্থে চরিত্র সৃষ্টি করেন না। ব্যক্তি চরিত্র নয়, ব্যক্তি চেতনার নানা রূপ, তাদের অভিজ্ঞতা যা চেতনারই অঙ্গ নাহ, তার স্বভিলোকের নানা তরঙ্গ তাঁর মুখ্য অঙ্গনীয়। অর্থাৎ চরিত্র বলতে তিনি বুঝতেন চেতনা। চেতনাগুলি কখনোই পরস্পরের সঙ্গে মেলে না— তাদের স্বাভাব্যই কৌতূহলের

বিষয়। 'দ্বিগ্ভ্রান্ত' উপজ্ঞানের ক্ষেত্রে তাঁর এই পরীক্ষা চরমে উঠেছে। 'অচিন্ত্যবাসী'তে বোকা গিয়েছিল পাত্রপাত্রীর সম্পর্কস্থলগুলি তিনি ছক বা পরিচিত বিজ্ঞানের বাইরে নিয়ে গিয়ে পরীক্ষা করে দেখতে চান। 'দ্বিগ্ভ্রান্ত' উপজ্ঞানে বোকা গেল তিনি পরিচিত পারিবারিক ছকের মধ্যে তার সম্পর্ক-সম্বন্ধের সম্পূর্ণ নতুন সম্ভাবনাকে তিনি পরীক্ষা করতে প্রয়াসী। চেতনার আবর্তনস্থল উদ্ভ্রান্ততা নয়— তাদের ভেদ-বৈষম্যকেই তিনি বুঝে নিতে চান।

এ উপজ্ঞানের প্রারম্ভে রয়েছে একটা গাছ— শেষেও রয়েছে সেই গাছটাই।^১ এই যজ্ঞভূমির গাছটা কাটবো কাটবো করেও কাটা হয়ে ওঠে না। এই গাছটার ছায়া অনেকদূর বিস্তৃত হয়ে পড়েছিল। গাছটা থেকেই হরিদাস ব্রহ্মচর্য-পোষক রস সংগ্রহ করে, গাছটা থেকেই সে পড়ে গিয়ে পা ভাঙে, গাছটার ডালেই সে গলায় দড়ি বেঁধে ঝুলে পড়ে। গাছটার সঙ্গে হরিদাসের মিল আছে— সে শুধু ছায়া নিস্তার করতে পারে, সে স্ববোধবাবুর বাড়ির কটকের বাইরের অস্তিত্ব, তাকে উপড়ে ফেলে দেওয়াটাই দরকার ছিল— সেটা হয়ে ওঠেনি। হরিদাসের আত্মহত্যার পর সেটা আপনিই সম্পন্ন হবে। গাছটা আমার, কি আমার নয়, গাছটা কাটার হুক আমার আছে কি নেই— এমন নানা জট নানা নিরপেক্ষ ষাটস্থের অভিমান আমাদের জীবনে বহুবিধ সমস্তার সৃষ্টি করে। স্ববোধবাবুর সংসারে হরিদাস সমস্তাও তাই। হরিদাসের ওপর কার এক্তিয়ার— স্ববোধবাবুর, না, অতসীবালার— স্ববোধবাবু সেটাই ঠিক করতে পারলেন না। 'স্বতরা' গাছটা একটা অনাস্বীয় অথচ আত্মীয়তালিপ্সু অস্তিত্বের প্রতীক— উপজ্ঞানের চরিত্রপাত্রগুলির মধ্যে হরিদাসের অস্তিত্বের প্রতীক— যজ্ঞভূমির গাছের মতোই তারও বড়ো বড়ো পাতার বাক্যজালে ঢাকা আড়ম্বর— ব্রহ্মচর্যের কুজিন কিংবদন্তী, শিকড়ের জোর নেই— বস্ত্রত ভূমিকাবিহীন। হরিদাসের মৃত্যুর পরেই যেন গাছটাও তেজ হারিয়ে ফেলল— এবার তার ছায়া ছোট হয়ে আসবে। লক্ষণীয়, হরিদাস থাকলেই গাছটা সকলের নজরে আসে— হরিদাস সরে গেলে গাছটিও 'রিয়্যালিটি' হারিয়ে ফেলে।

গাছটির প্রকৃত প্রস্তাবে কোনো গাছের ভূমিকা নেই। হরিদাস যা প্রতীকমান হতে চায় তা সে নয়, চিত্রাসব্দী বা নিজেদের মনে করাতে চান তা

১. ঐশ্বর্যপ্রতিষ্ঠা বন্দোপাধ্যায়ের সঙ্গে আলোচনাকালে এবিষয়ে চিত্তাধিত হয়েছি এবং ভবানী মুখোপাধ্যায়ের সেবা 'বহু সেবকের শেষ উপজ্ঞান' ('সতীবাধ বরণে') গ্রন্থটিতেও গাছটির প্রতীকী ইচ্ছিকের কথা বলা হয়েছে— ব্যাখ্যা করা হয়নি।

তিনি নন—এ্যাপিয়ারেন্স ও রিয়ালিটির এই কাটাকুটি বেলা এই উপত্যাকার বুল বিষয় ও আশপাশের বিষয়কে একত্র অঙ্কিত করে রেখেছে। ‘দিগ্ভ্রান্ত’ উপত্যাকার লেখার প্রকৃতি চলছিল যখন সেই সময়ের বিচিত্র ভাবনার নামা ইন্সক্রিপ্ট লেখকের ডায়েরি^২ থেকে এই অংশটি পাওয়া যায়—

The ambiguity of truth, the conflict of appearance and reality, the rival claims of secret and social life — these are now integral to modern fiction in its major manifestation.

এই উপত্যাকার সেই মেজাজ মানিকেষ্টেশনের হুটি তর। একটি হল সুবোধবাবুর পারিবারিক জীবন—যে সংসারে কতার নাম সুবোধ হলে দেলের নাম হয় সুশীল—একেবারে ঢকে বাঁধা—অপরটি হল বুদ্ধাবনের আশ্রমজীবন—চিত্রাঙ্গদী যেখানে কাঁচুনিতে বাঁধতে চান অলৌকিক স্তন। হুটি ক্ষেত্রে কিন্তু সেই এ্যাপিয়ারেন্স ও রিয়ালিটির গল্পটাই আসল বাপার। একটা ফাটলে আরেকটা কি যথাপূর্ব থাকে ?

তিন

সুবোধ-অতলা সম্পর্ক এ উপত্যাকার প্রধান বৃত্ত। চিত্রাঙ্গদী-বৃত্ত এ উপত্যাকে এসেছে সেই প্রধান বৃত্তের টানে। সুতরাং প্রথমে এই উপত্যাকার পারিবারিক বৃত্তটি ভাঙা গড়ার ব্যাখ্যা জেনে নিতে হয়। সুবোধবাবুর পারিবারিক প্যাটার্নে একটা আত্মসঙ্কট ছিল। এই পারিবারিক প্যাটার্ন পুরোমাত্রায় ছোট শহরের বুর্জোয়া পরিবার প্যাটার্ন। তার ‘মেট্রিফাল’ স্তরের সঙ্গে তার ‘স্পিরিটুয়াল’ স্তরের কোন ব্যবধানবেধা প্রথম নজরে পড়েনি। নজরে পড়ল অতলীর দেওঘর থেকে প্রত্যাবতনের পর। হরিদাস এবং অতলী দেওঘরে সুবোধবাবুর ব্যক্তিত্বের বৃত্তের বাইরে গিয়ে যে যার নিজের মতো করে স্বাধীনতা পেল। দেওঘরের জীবনে অতলী একটা মুক্তির স্বাদ পান। ‘ধাবারের দোকানে ঠাড়িয়ে পেঁড়া ধাবার পর অল্পশ্রম করলেন অতলীবালা যে, বনের দিক দিয়ে এত স্বাধীনতা দেওঘরে আসবার আগে কখনও পাননি।’ ‘বুঝেহুঝে চলবার প্রয়োজন নাই।’ অতলীবালায় দাম্পত্য-জীবনে ‘বুঝেহুঝে শব্দটির গুরুত্ব খুব বেশি ছিল। এই স্বাধীনতা-হরণকারী

২. শব্দ বোধ ও নির্ভাল্য আচার্য সম্পাদিত সঙ্গীনাথ ব্রহ্মবল্লীর (চতুর্থ খণ্ড) পরিণেবে প্রবন্ধ ‘এক প্রসঙ্গ’ থেকে উদ্ধৃত পৃষ্ঠা ১৩২।

সকলটিকে পরিচর্যা করেই অতসীবার দিন কেটেছে। দেওঘরে 'রেখাকুঞ্জের' বাড়িতে অতসীবালা চিত্রাসখী-সম্পর্কিত অভিজ্ঞতার কাছে স্বাধীনভাবে নিজেকে সঁপে দিলেন। জীবনে এই তাঁর প্রথম মনে হল, স্বাধীনতার স্বাদ পাচ্ছেন। পরাধীনতার যোহ থাকে— স্বাধীনতার মাদকতা। সেই মাদকতার অতসীবালা আত্মবিশ্বস্ত হলেন। একটু পরে আমরা সে আত্মবিশ্বস্তির স্বরূপ বিশ্লেষণ করবো।

দেওঘরে এসে হরিদাসও মুক্তির স্বাদ পেয়েছেন। তবে সে মুক্তির স্বাদ আলাদা। হরিদাস হচ্ছে সেই ধরনের মানুষ যে নিজের মুক্তির জন্য তাকে বাধ্য নয়, যতটা বাধ্য অপরেরকে নিজের তাঁবে আনতে। সুবোধ ডাকারের বাড়িতে তাঁকে একটু— একটু কেন বলি— বিলম্ব— সঙ্কটের থাকতে হত। দেওঘরে তিনি হলেন সহজ ভাবে নিজের অধিকারে বাড়ির কর্তা। স্বরণ রাখা দরকার হরিদাস অতসীবালা-সুবোধ ডাকারের সম্পর্কের সেতুতে ফাটল ধরাবার উপলক্ষ মাত্র— হেতু নয়। হেতুটা হরিদাস-নিরপেক্ষভাবে এঁদের দাম্পত্য জীবনে স্তম্ভ ছিল। তা হল দুর্জোয়া পরিবার-জীবনের মৌল ফালাসি। একতরফা আধিপত্য ও একতরফা আত্মসমর্পণ সেখানে দাম্পত্য তথা পারিবারিক শৃঙ্খলার নিয়ামক। হরিদাস সেটাকে রেখাকুঞ্জে নিয়ে গিয়ে স্মরণিত করে দিল। এই কাহিনীকাঠামোর একটা অভিনবত্ব আমাদের দৃষ্টি এড়ায় না। দাম্পত্য সম্পর্ক-সঙ্কটের বিষয় নিয়ে বাংলা উপন্যাস এর আগেও লেখা হয়েছে। কিন্তু 'যোগাযোগ' উপন্যাসের একক উজ্জল বাতিক্রম বাদ দিলে বলতে পারি, সে উপন্যাসগুলিতে বিদ্রোহী প্রেম বা 'নিষিদ্ধ' প্রেম প্রধান সমস্যা-কেন্দ্রবিন্দু। স্বামী বা স্ত্রীর অপারিবারিক প্রেম সে সব ক্ষেত্রে এক বিদ্রোহী সঙ্কট সৃষ্টি করেছে। সে উপন্যাসে প্রায়ই স্বামী-স্ত্রী-যুগল নিঃসন্তান। সতীনাথ তাঁর উপন্যাসের বীক্ষণাগারে যে দাম্পত্যকে নিষ্করণ পরীক্ষা করেছেন তারা কেউ কোনো অপারিবারিক প্রেমের দ্বারা পীড়িত নয়। অতসীবালা এই স-সারে যে সঙ্কট সৃষ্টি করলেন তা তাঁর ধর্মমোহের জন্ত; এবং আরো লক্ষণীয় এই দাম্পতি সন্তানবান। এই দুটি কারণে সতীনাথের এই নিরীক্ষা বাংলা সাহিত্যে হয়ে উঠল সম্পূর্ণ নতুন। আরো একটি কারণে এই নিরীক্ষা অভিনবত্বের দাবিদার হতে পারে। চরিত্রঘটিত কোন সংঘাতের জন্ত এই পরিবারের সমস্যা আবর্তসঙ্কুল হয়ে ওঠে নি। বাহ্যিক হিসাবে সুবোধবাবু ও অতসীবালা এমন কোনো আত্মশয্যে দুষ্ট ছিলেন না, বার অনিবার্য কল ছিল। এই সঙ্কট। অর্থাৎ কারো কোনো স্বায়ীভাবে অভিশয়তার জন্ত এই পরিবারের

ভারসাম্য বিস্তৃত হয়নি— যে-তেজিষ্টি সফাঙ্গী বা ব্যভিচারী ভাবের কথা আচার্য ভরত উল্লেখ করেছেন, তার মধ্যে দম্ভ এবং অভিমানের একটা মিশ্রভাব এখানে প্রধান ভূমিকা গ্রহণ করেছে। সে মিশ্রভাবও ইরাজি-শিক্ত মধ্যবিস্তার একটা বিশিষ্ট জীবনচর্চার দান। সুবোধবাবুর স্বাতন্ত্র্যের দম্ভ, মানসিক শিক্ষালব্ধ অভিভ্রাত্যের অভিমান মধ্যবিস্তার মানসের জ্যেষ্ঠগত সম্পদ। পরিবার এবং মিউনিসিপ্যালিটি বিনাবাক্যব্যয়ে এই রাশভারি, নিঃসমিষ্ট, চাপাশ্বভাবের মাল্লুটিকে মেনে নিয়েছে। তাঁর সেই নিরঙ্কুশ অধিপতি-জীবনে অতসীবালা আর সকল কিছুই মতো একটা অংশমাত্র ছিল— তাঁর নিয়মের জগতের অংশ। এটা যে ‘ইলুশন’, ‘রিয়্যালিটি’ নয়— অতসী সেটা প্রমাণ করে দিলেন দেওঘর থেকে ফিরে আসার পরের ঘটনায়—যার পরিণতি ঘটল তাঁর বৃন্দাবন যাত্রায়, আশ্রমবাসিনী হবার সম্বন্ধে। আবার অতসীবালা সেটাকে মুক্তি মনে করেছিলেন সেটাও যে মুক্তি নয়— মুক্তির ‘ইলুশন’, তাঁর বৃন্দাবন-জীবন থেকে সে-কথা তিনি জানলেন। যদিও তাঁর জানার পালা আগেই শুরু হবার কথা। দেওঘর থেকে প্রত্যাবর্তনের পরে সুবোধ-অতসী-সম্পর্কে প্রকাশ্য চিড় ধরল আমিষ-নিরামিষ বিসম্বাদে। এই আমিষ-নিরামিষ-বিসম্বাদের সহায়তায় সতীনাথ অনেক কিছু দেখানোর সুযোগ পেলেন। অতসীবালা ‘ভগবানের কাছে কথা দিয়েছেন’ তাই ‘সংসারে তিনি কোণঠাসা’। সুবোধবাবু এই বিসম্বাদের ভিতর দিয়ে বুঝে গেলেন আরেক কথা— ‘সবাই মিলে ষড়যন্ত্র করে তাঁকেই কোণঠাসা করে আনছে’। দুজনেই নিজেকে ভাবছে ‘কোণঠাসা’ ইংরেজিতে যাকে বলি ‘আইসোলেটেড’, বাংলায় ‘বিচ্ছিন্ন’। তখনই বোঝা যায় সতীনাথ কেন এ গ্রন্থের নাম ‘নির্বাসিতের দল’ রাখতে চেয়েছিলেন। যে-যার নিজের কেন্দ্র থেকে বিচ্যুতি, (আমরা মনে রাখি এ গ্রন্থের আরেকটি সম্ভাবিত নাম ছিল ‘কেন্দ্রচ্যুত’), যে-যার নিজের জেদ বা অভিমানে লীন। ‘সুবোধবাবুর এতকালকার সযত্নশালিত আত্মস্তরিতায় প্রচণ্ড আঘাত লেগেছিল’— অতসীবালার আচরণে। আঘাত অতসীবালারও কিছু কম ছিল না। তাই দেখা যায় স্থূলকৈ মা হিগাবে নিজের দখলে টানার চেষ্টা অতসীবালার নৈঃসঙ্কোর হাত থেকে আত্মরক্ষারই চেষ্টা। তার পরিণতি হল সুবোধবাবুর ফলের রসের গ্লাস ভেঙে ফেলার ঘটনায়। সুবোধবাবুর নিজেকে উদাসীন রাখার সমস্ত প্রয়াস, অপরের ইচ্ছাকে সম্মান জানাবার সংশ্লিষ্টাভিমাত্রী উদ্রলোক-সম্ভব অভিপ্রায়— এবং সর্বোপরি ঈশ্বরের সংসারের তখনো পর্বন্ত রক্ষিত ভারসাম্য— সব কিছু কাচের

রাসের মতো ভেঙে গেল। অতসীবালার কুশাবন গ্রন্থান, মণির বিবাহে তাঁর সুবিপুল নিরাসক্তি— এই সবদেখে মনে হয় সম্পর্ক বৃষ্টি শেষ— অথচ নিরবিত্ত মাস পরলায় মনিঅর্ডার প্রেরণে তারপরেও সম্পর্কের জের বা মাসা হয়ে রাখতে চেয়েছেন সুবোধবাবু— অর্থাৎ যা কিছু ভেঙে গেল বলে মনে হল, তা ভেঙে গেল না; কারণ যা যা ঘটেছে তা তো ভাঙন নয়, অনেকগুলি কাটল। অতগুলি কাটল সব্বেও ইবার তটা ভেঙে পড়ছে না— এটাই বিশ্বাস!

সতীনাথ সমাজত্বের স্বত্র ধরে এই বীক্ষণকর্ম সম্পন্ন করতে চান নি। কিন্তু তা হলও দাম্পত্য সম্পর্কের ফাটলের ফাঁক দিয়ে মধ্যবিত্ত পরিবারের শিকাভিমানের সমস্ত পর্দা ছিঁড়ে এই স্বত্রটি বেরিয়ে পড়ে যে এ সংসারে স্বামীই মালিক। গহনা এবং সোনার মেডেলের ঘটনায় সুবোধবাবুর চেতনায় বারবার অতসীবালার অধিকারসীমা সঘর্ষে প্রবল জেগেছে। 'যোগাযোগ'-এ কুমুও একদিন জেনে ফেলেছিল তার স্বামীর সংসারে সামান্ত কিছুও স্বামীর বিনামূল্যে কাউকে উপহার দেবার ক্রমতা তার নেই। মধ্যবিত্তের সম্পত্তিচেতনা ও স্বামীহচেতনা কতএকাকার থাকে এসব তার নিদর্শন। আমিষ নিরামিষের ব্যাপারে সুবোধবাবুর মনোভাবও সেই অবস্থা মালিক মনোভাবের পরিচয় বহন করছে। এটা কোনো ব্যাপারই নয়, সহজেই মীমাংসা হয়ে যেতে পারত— গেল না একজনের অধিকারবোধ ও আর একজনের স্বাধীনতাবোধের জড়। ঘটনা হিলাবে এরা তুচ্ছ। মোটেই পৌণ হল না এর প্রতিক্রিয়া। অথচ আমিষ নিরামিষের বিলম্বাদ একেবারেই নিরর্থক হয়ে গেল মণির বৈবাহ্যের নিষ্করণ হেতুবশত। সুতরাং আমিষ নিরামিষের প্রশ্নটাও 'রিয়্যালিটি' নয়, 'রিয়্যালিটি' অন্তর্ভুক্ত।

চার

সে-রিয়্যালিটি খুঁজতে হবে অতসীবালার জীবন-বৃত্তে। অতসীবালার ক্ষেত্রে প্রবন্ধের গোপাল হালদার 'ধর্মমোহ'^৩ কথাটি ব্যবহার করেছেন। কিন্তু অতসীবালার ব্যাপারটা শুধু 'ধর্মমোহ' নয়, জীবন সঘর্ষে নতুন উপলব্ধি। রেখাকূজে অতসীবালা নিজের স্বাধীনতা প্রথম উপলব্ধি করলেন। এর পূর্বে

৩. 'সতীনাথ ভাট্টা : সাহিত্য ও সাধনা' শ্রী গোপাল হালদারের লেখা বই থেকে বলাহি।

৩৩ পৃষ্ঠায় 'বিশ্বাস্ত' আলোচনাকালে লেখক কথাটি বলেছেন : 'মোহ' কথাটি ভাবানী বাবুও পূর্বোক্ত প্রবন্ধে ব্যবহার করেছেন।

পৰ্বত তিনি নিজে ইচ্ছা করে কিছু কখনো করে উঠতে পারেন নি। কিছু নিজে নিজে করা যায়, নিজেকে যে নতুনভাবে আশ্বাসন করা যায়— তাঁর সারা-জীবনে এর আগে তা তিনি জানেন নি। অল্প নারী হয়তো এ কথা জেনে নিতো অপারিবারিক প্রেমের ভিতর দিয়ে। এবং, সে তাঁর স্বাধীন প্রেমের কারণেই হয়ে উঠত সংশ্লিষ্ট সকলের সমালোচনার বিষয়। অতসীবালা সেটা হলেন তাঁর ধর্ম-পথের জ্ঞাত। প্রেম, ধর্ম অথবা রাজনীতি যাই হোক না কেন, বিবাহিত নারীর স্বাধীন পদক্ষেপ যে পুরুষ-শাসিত সমাজে একই প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে— এটাট সতীনাথের দেখানোর বিষয়। এই দেখানো এই উপজ্ঞানে গবেষণাগারে পরীক্ষার মতো নির্মম অথচ জীবন্ত হয়েছে। তার একদিকের কারণ অবশ্য এট যে, স্ববোধবাবুর যত্নশীল ‘ঘরে বাইরে’ উপজ্ঞানের নিখিলেশের মতো তাত্ত্বিক স্তরে উন্নীত হয়নি— হবার কথাও ছিল না। নিজের চাশা আশ্বস্তরিতা ও বেদনার মিশ্রণে তাঁর সমস্ত ব্যাপারটা হয়েছে অত্যন্ত বাস্তব। অত্যন্ত সাবসব তাঁর অন্তর্ভুক্ত।

অল্পদিকের কারণ অতসীবালা। কিন্তু অতসীবালার ব্যাপারটি একটু দুর্বোধ্য। অতসীবালা তাঁর দাম্পত্যজীবনে কী পাননি, আলস্যের জীবনে তিনি কী পেলেন— সেটা উপজ্ঞানে স্পষ্ট নয়। একটা বিষয় বোঝা গেল— অতসীবালা শুরু মেরুদণ্ডের মেয়ে। সেটা আমরা কেউ বুঝতে পারিনি— স্ববোধবাবু পারেননি— এমনকি অতসীবালা নিজেও পারেননি, সেটা হল দরকার হলে তিনি কতটা যেতে পারেন। সহস্র সম্পর্কসূত্রে গ্রথিত নারীজীবন। প্রেমের অন্তিমগ্রাসী আকর্ষণেও এই সম্পর্কসূত্রগুলি সহজে ছিঁড়ে চায় না। অতসীবালা কিন্তু তাঁর সিদ্ধান্তের মুহূর্তে একবারের জ্ঞাত পিছু ফিরে তাকান নি। অতসীবালারই মেয়ে যে মণি সে কথা বোঝা যায় মণির মধ্যে অতসীবালার ধাতুপ্রকৃতির বিজ্ঞমানতায়। সে কণ্ঠি ছিঁড়ে ফেলে পারিবারিক বিভেদের শক্তি-বিক্রমে পিতার পাশে নিজের স্থান বেছে নেবার সিদ্ধান্ত বেদিন ঘোষণা করেছে, সেদিন থেকে আর পুনর্বিবেচনা করেনি। মণির আচরণটা যেমন মোহ নয়, সূচিস্তিত সিদ্ধান্ত— অতসীবালার আলস্য-জীবন-গ্রহণ কোনো মোহ নয়, সিদ্ধান্ত। তিনি একবারই জীবনে স্বাধীন আচরণের প্রয়োজন অনুভব করেছেন— তাতে ব্যাঘাতের সম্ভাবনায় তিনি নির্মমভাবে সংসার ত্যাগ করেছেন। স্থূল যদি তাঁর অঙ্গুগামী না হত তাহলে তিনি স্থূলকেও ত্যাগ করতেন, এ প্রমাণ কাহিনীতে দুর্লভ নয়। কাজেই এটাকে মোহ বলে আখ্যাত করা ঠিক হবে না। কিন্তু তা হলেও একথা জানতে ইচ্ছে করে—কী তিনি

পেরেছিলেন? অবশ্য আগের কথাটা সেক্ষেত্রে এই হয়, সুবোধবাবুর সংসারে কী তিনি পান নি। যখন দেখা যায় এই দুটোরই কোনো সন্তান নেই—তখন জানতে ইচ্ছে করে অতসীবালা কি শূত্রের বিনিময়ে শূত্র বেছে নিলেন? এ কি লেখকের দিক থেকে অতসীবালা-কল্পনার ক্রটি, না, এটাই অতসীবালার নিয়তি!

কোনো বৃহত্তর সম্মুখে দাঁড়ালে, অথবা, কোনো মুক্তির সুখোমুখি হলে থাকি বুঝতে পারি তার অসম্পূর্ণতাকে, তার বদ্ধতাকে। অতসীবালা 'রেশাকুস্ত'-পর্যায় কোন বৃহত্তর সম্ভাবনার আভাস পেলেন? সে কি শুধুই রাসপুর্ণিমার রাত্রে চঞ্জালোকে কৃষ্ণমূর্তি বিভ্রমে নিঃশেষিত? অহুটান আর প্রতিষ্ঠানের আভ্যন্তর সম্পর্ক ভেদে অক্ষম অতসীবালা অন্তত একটা আধ্যাত্মিক উন্নীত অবস্থা অন্বেষণ করবেন এটা তো প্রত্যাশিত! অতসীবালার সেরকম কোনো উন্নয়ন আমরা দেখিনি। তার পরবর্তী কার্যক্রমে বোঝা গেল দাম্পত্য-সংসারের বদলে তিনি আশ্রম-সংসারের ভূমিকা বেছে নিয়েছেন। বিনিময়-হেতুটা তাঁর নিজের কাছেও কি স্পষ্ট হল? এই অস্পষ্টতা তাঁর চরিত্রেই অস্পষ্টতা। বিস্থিত হই একথা ভেবে, সতীনাথ কেন এই অস্পষ্টতাকে প্রস্তর দিলেন। ভগবানকে কখনো বোঝা যায় না, আমরা নাস্তিকেরা যদি তাঁকে কখনো বুঝেই থাকি তবে তা ভক্তের ভিতর দিয়ে। ভক্ত অস্পষ্ট হলে ভগবান নিরর্থক। অতসীবালার ক্ষেত্রে তাই হল। চিত্রাসখীর না হয় সখারস—না হয় তাঁর সখীভাব। অতসীবালার দাস্তাভাবরসে স্থিতি কি ঠিক বৈষ্ণবীয় প্রতীতির দ্বারা বিশিষ্ট? অতসীবালা কি কোনো ভাবেরই ভাবয়িত্রী? তা ষোটেই মনে হয় না। আশ্রম জীবনের শৃঙ্খলার সঙ্গে তিনি নিজেই যেভাবে মিশিয়ে দেন সে ব্যাপারেও তাঁকে কোনো ভাবরসসিদ্ধ বলে মনে হয়নি। কিন্তু এই শৃঙ্খলার সঙ্গে তার পূর্ণ লীন হওয়ার ভিতরে একটা শক্তির পরিচয় রয়েছে। আবার বলছি, সেটা তাঁর সিদ্ধান্তের অনমনীয়তার প্রমাণ। সুবোধবাবুর সংসারে এই শক্তি প্রকাশের অবকাশ তিনি পাননি। এখানে দুই স্বামী-স্ত্রীর প্রভেদটাও আমাদের নজরে পড়ে। সুবোধবাবুর কোষ অবশ্যই গৃহস্বামীর কোষ—গৃহবিনষ্টির কোষ। কিন্তু সেই কোষের ভিতরে একটা কোড়ও ছিল। এই কোড়টা অস্ত্রার্থে অভিমান। আর তা তো তাঁর ভালবাসারই ছায়া। অতসীবালার কিন্তু কোনো কোড় বা কোষ ছিল না। তখনই সন্দেহ জাগে তা হলে কি অতসীবালা সুবোধবাবুকে আবেগের সঙ্গে ভালবাসেননি। তাঁর কস্তার কথা না হয় ছেড়েই দিলাম—পুত্র সন্তানও কি তাঁর কোনো আবেগ

ছিল ?— স্বর্গজীবন তাঁকে কোন্ মূল থেকে টেনে নিয়ে গেল, এ কথা পরিষ্কার করে বলা হল না। আবার, এটাও পরিষ্কার করে বলা হল না— অন্তত তাঁকে দেখে তা জানা গেল না, কোন্ আকাশ তিনি গেলেন। এখানেই এই ত্র্যম্পর্ষপূর্ণ নিরীকার গুরুত্বপূর্ণ ক্রটি। বুদ্ধাবনের আশ্রম-জীবন কী অর্থে সত্য, অতসীবার জীবন-দর্পণে সেটা প্রতিফলিত হল না। তাই কি লেখককে এমন মন্তব্য করতে হয়— ‘এবার শ্রীরাধারানীর রাজ্যে এসে অতসীবালা হাঁক ছেড়ে বাচলেন বা দীর্ঘ নিঃশ্বাস নিলেন বলা শক্ত?’ যার অর্জন নয় সুপরিষ্কৃত, তার বর্জন কীভাবে অর্থপূর্ণ হবে। তাই তাঁর প্রতাবর্তনের মধ্যেও নেই পরাভবের মহিমা— তিনি শুধু সময়ের হাতে নিঃশেষিত হয়ে পরিনত হলেন আশ্রম-বাসীদের দ্বারা।

পাঁচ

এই উপন্যাসে চিত্রাসব্দী রেখাকুঞ্জে রাসপূর্ণিমা যতখানি রহস্য-ঘন করে তোলেন বুদ্ধাবনে দেখা গেল সে রহস্য অনেকখানি সংবৃত। বুদ্ধাবনে চিত্রাসব্দী-সুশীল-সম্পর্ক-স্বজ্ঞের প্রবোজন কিছুটা হয়েছে আশ্রম-রহস্যভেদের জন্ত। আর কিছুটা তা কাজে লেগেছে সুশীলের ‘বড় হয়ে ওঠা’-র ওপর আলোকসম্পাতের জন্ত। আশ্রমরহস্য তৈরি হতে না-হতেই তার ভেদ ঘটানোর জন্ত লেখক ব্যস্ত হয়েছেন— ঠিক একথা বলা আমার উদ্দেশ্য নয়। কিন্তু সতীনাথ ধর্মীয় আশ্রমের মোহাবেশের প্রতিরূপ গড়ার দিকে তত মনোযোগী ছিলেন না, যত মনোযোগী ছিলেন তার প্রাতিষ্ঠানিক টাকা আনা পাইয়ের বস্ত্ররূপের ছবিটি তুলে ধরার ব্যাপারে। একটা গ্রহণ আশ্রমজীবনের পরিচালনগত খুঁটিনাটি, তার প্রাত্যহিক বিধিনিষেধ— এসব কিছুর বাস্তব বিবরণ উপন্যাসে এসেছে, কিন্তু সে-আশ্রমজীবন কোন্ আধ্যাত্মিক গূঢ় আবেগের ধাক্কা চলে— সতীনাথ ইচ্ছে করেই যেন সেটা বললেন না। সেটা তাঁর ‘পয়েন্ট’ নয়। লক্ষ্মীর যাত্রাবোধে তিনি নিজেকে সীমাবদ্ধ রাখলেন। যে কথা তিনি বললেন না তা বলতে গেলে তাকে একবাঁধাইয়ে ছুটো উপন্যাস ছাড়তে হয়। তিনি দেখাতে চাইলেন এই জাতীয় আশ্রমজীবনের উন্টোপিঠ— অথচ তা দেখালেন তিনি জারেশনের অনিবার্য লজিক ধরে— সুশীলের বরংক্রম ও চেতনা বিকাশের সূত্র অনুসরণ করে।

সুশীল অতসীবালা নয়। সে আশ্রমজীবনে যা পেয়েছে তা কোনো

লোকোত্তরেয় ইশারা নয়। সে এখানে একটা সজীব ছেলের মতো গাঢ় মানবিক সম্পর্কের উদ্ভাপ অশ্রুভব করে— স্নেহ, প্রীতি, প্রশংসা— অপরের কাছে যুগাবান হবার আনন্দ— যা সে সুবোধবাবুর নারীসম্বন্ধিত সংসারে আর পাচ্ছিল না। 'আশ্রম' তার 'ভালই লাগে' তার যা সেখানে আছে বলে— আর— 'গুরুদেবের সান্নিধ্যে আসতে পারার নেশা, চিত্রাদির কাছে পড়বার নেশা ছাড়াও আরও একটা জিনিসের মাদকতার স্বাদ এই সময়টায় সে শেখে আরম্ভ করে। পুরুষদের চেয়ে মেয়েদের সঙ্গে গল্প করতে তার 'ভাল লাগে বেশি।' এইভাবে স্থলীল আত্মসচেতনতার পথে পা বাড়ায়। এটা আশ্রম-নির্দিষ্ট ষাধা সড়ক নয়— এ তার নিজের রাস্তা। ঠিক এই সময়েই স্থলীল দুটো ধাক্কা খেল একসঙ্গে। শাশির ছাগার ঘটনায় ভজনদিক্ত গুরুদেবের বিরূপ বাক্তিই স্থলীলে কাছে চূপসে ছোট হয়ে গেল। এবং তাকে আশ্রমের চানক হিসাবে ভিড়িয়ে নেবার বাপারে সংগঠনকতা গুরুদেবের হিশাবী সংসারী বুদ্ধিটি তাকে ব্যস্ত করে হুলল। আমরা বুঝি, আশ্রমের 'ইলুশন' এবার ভাঙছে। সে ভাঙন পূর্ণ হল চিত্রাসখীর ফাইলেরিয়া জরে এবং সব শেষে হারচুরির ঘটনায়। চিত্রাসখীর সর্বাঙ্গ পরিহার করে জীবনে প্রত্যাবর্তন আর আশ্রমের সঙ্গে স্থলীলের সম্পর্ক চুকিয়ে কেলা একই ঘটনার ওপাঠ ওপাঠ।

'রিয়ালিটি' আর 'ইলুশন' যেখানে জড়িয়ে থাকে সেখানে 'ইলুশন' ভেঙে গেলে 'রিয়ালিটি'র স্বরূপ-সংক্রান্ত অশ্রুভূতিও পাণ্টে যায়। স্থলীলের তা-ই হল। কিন্তু অতসীবালার? আমরা সে কথা জানতে পারলাম না। চিত্রাসখীর বুক ভাঙা জীবননাটা শু মর্মস্রাবী শেষোক্তির। 'সলজ্জ, ভীক একটি মুখের ছবি অনেক সময় আমার মনে পড়েছে। তারপর সেটা মনের তলায় কোষায় চলে গিয়েছিল তার খোঁজ আর করিনি। মনের তলায় ঝিতিয়ে পড়া সেই ছবি এতকাল পর আবার কিছুদিন থেকে মনে পড়তে আরম্ভ করেছে।' পাশে আমরা যখন অতসীবালার মৌনকে প্রত্যক্ষ করি তখন সেটাকেই মনে হয় সব থেকে করুণ। অতসীবালার পরাভূত প্রত্যাবর্তনের মধ্যে কোনো চ্যাজিক মহিমার কথা সন্তোষ ভাবেন নি। মুমূর্ষু অতসীবালার চারপাশে সমবেত পরিজন শুধু একধায়ে প্রমাণ করল সবকিছু কত নিরর্থক হয়ে গেছে। সময় আমাদের অসহার করে ফেলে, আবার সবই আমাদের কোড অভিমান সব কুলিয়ে দেয়।

হরিদাসের আত্মহত্যার পরে আর কাহিনীর অগ্রসরণ প্রয়োজন হল না। একটা closed ending বা সংকুত সমাপ্তি এ কাহিনীর অবশ্য প্রাপ্য ছিল।

সকলেই একটা অন্তর্গত অভিজ্ঞতার পথে দীর্ঘকাল হেঁটেছে— এবার শান্তি— না হোক, বিরাম। জীবনের প্রান্তে এসে, পরিণতিতে এসে নির্মোহ অবস্থায় পৌঁছে ‘ইলুশন’ এবং ‘রিয়্যালিটি’-র মীমাংসা বুঝি সম্ভব হল। চিত্রাঙ্গদী একজন বথার্থ ভ্রমলোক— এ উপন্যাসে প্রধান প্রতীকী চরিত্র। কোন্টা ‘ইলুশন’ কোন্টা ‘রিয়্যালিটি’ এই বস্তুে তিনি যখন ‘রিয়্যালিটি-কেই স্বীকৃতি দিলেন তখনো ‘ইলুশন’-এর জন্ত তাঁর বেদনা তিনি অস্বীকার করেননি কেননা, সেটাও তো তাঁরই একটা অংশ— তাই আশ্রমের দেওয়া ছদ্মবেশ তিনি আশ্রম-দ্বারেই রেখে গেলেন— যমুনার বিসর্জন দিলেন না। এরকম একটা প্রতিষ্ঠানের রহস্যময় চরিত্র চিত্রাঙ্গদী। এ-জাতীয় চরিত্র বাংলা সাহিত্যে নেই। আইডেন্টিটির যে-যন্ত্রণা পিয়ানদেল্লোকে নাটক দেখায় সেই যন্ত্রণাই শেষদিকে চরিত্রটিকে পেয়ে বসেছিল। তবে একথাও ঠিক যে, চরিত্রটি নিয়ে সতীনাথ মুশ্কিলে পড়েছিলেন। এ চরিত্রকে প্রত্যক্ষ আনার সুযোগ এ উপন্যাসে ছিল না— একমাত্র শেষ আটচল্লিশ ঘণ্টাই চিত্রাঙ্গদীর চরিত্র প্রত্যক্ষতা পেয়েছে।

ছয়

শ্রীযুত গোপাল হালদার ঠিকই বলেন যে, ‘যথাসম্ভব অন্তর্মুখী দৃষ্টি, অন্তরালোচন, অন্তর্দৃষ্টি প্রভৃতি নেপথ্যে রেখে সতীনাথ রচনা করেছেন চিরায়ত আধারে একটি গল্প— স্ত্রীদাল, তলস্তোর প্রভৃতির ধারায়— প্রস্তুত নয়’^৪। কিন্তু তা হলেও একটা বিষয়ে কোন ভুল নেই, সতীনাথের এই অনন্ত বিষয়ের স্তারেশন-সত্তা লজিক অনন্ত বলেই এর আদিক-রীতি— বিশেষ এর ভাষা-রীতিও অনন্ত। আমরা আগেই বলেছি স্ব-তন্ত্র চরিত্র নয়, ব্যক্তি পাত্রগুলির স্ব-তন্ত্র চেতনাই সতীনাথের রূপায়নের মুখ্য বিষয়। সেই চেতনার রূপায়নের জন্ত নিশ্চয় তাঁকে একটা টেকনিক খুঁজতে হয়েছে। ১৩৬২-৩০-শে আবার-এর ‘দেশ’-এ প্রকাশিত তাঁর ‘পড়ুয়ার নোট থেকে’ নামে লেখাটিতে দেখা যায়, তিনি একটা বিষয় নিয়ে ভাবছেন। নিছক বিশ্লেষণ নয়, আবার শুধু ভাবানুভব-গুলোকে প্রকাশ করাও নয়— এই দুইকে অধিগত করে একটা সমগ্রকে তিনি সন্ধান করছিলেন। প্রস্তুত যদি কোথাও তাঁকে প্রভাবিত করে থাকে তবে তা

৪. শ্রীগোপাল হালদার লিখিত ‘সতীনাথ ভাঙ্গনী : সাহিত্য ও সাধনা’ নামক গ্রন্থে ‘বিশ্বব্রাহ্ম’ আলোচনা।

এখানে ; কিন্তু এই বইয়ে তিনি খুঁজছিলেন আরেক রীতি—‘বেথানে লেখকের দেওয়া বিবরণ, পুস্তকের কোনো চরিত্রের মনে মনে ভাব। কথা, ও সেই চরিত্রের মুখে প্রকাশিত কথা সবগুলো এক নিঃশ্বাসে বলে যান। স্পষ্ট উল্লেখ থাকে না কোনটা কী, আভাস ইজিতে বুঝে নিতে হয়। একটা থেকে আরেকটায় যাবার সময় যাতে পাঠক হোঁচট না খায়,—এমন একটা রীতিই এই উপক্ৰাসের স্তারেশনের যুক্তিসম্মত রীতি।’^৫ যেমন :

অতসীবালার এ যুক্তিই বা ধোপে টেকে কই। মণিকে হয়তো তিনি সত্যি ভুলতে চান ; কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে এ কথাও অস্বীকার করবার উপায় নাই যে, ছেলেকে তিনি আরো বেশি করে আকড়ে ধরছেন। জপ ও আলমসেবার স্থান সবচেয়ে উচুতে, কিন্তু তারপরই আসে ছেলে। আটপৌরে লংসারের সঙ্গে শেষ বন্ধন-স্বত্ব হয়ে ছেলে থাকুক চিরকাল। এ ছাড়া তাঁর জীবনে আর কোনো কামা নাই ; ছেলের জন্ত তিনি গরিব।

এই অল্পক্ষেত্রে ‘মনে হত’ এই ক্রিয়াপদটি একবার মাত্র ব্যবহার করা হয়েছে। কিন্তু দেখা যায় সবটাই অতসীবালার ‘চিন্তন’। কাহিনীকথকের কথা আর ভুক্তভোগীর কথা এখানে এক সঙ্গে মিলেমিশে আছে। ‘অতসীবালার এ যুক্তিই বা ধোপে টেকে কই’—এ কাহিনীকথকের উক্তি আবার অতসীবালার আত্মবিশ্লেষণ। সুবোধবাবুর ক্ষেত্রেও একই ব্যাপার :

সুবোধবাবু লাঠি নিয়ে বার হলেন গেট পৰ্ব্বত ঘুরে আসবার জন্ত। কখন শুশীল বা অনিল চা খেয়ে গিয়েছে—এখনও পেয়ালাটা এখানেই পড়ে আছে। এই অগোছালো ভাবটা ছেলেমেয়ে পেয়েছে অতসীবালার কাছ থেকে। এতভাব চিরকাল তাঁর অপছন্দ। তাই চায়ের পেয়ালা, জলের গ্লাস, তেলের বাটি, শুষ্কধের লিপি যেখানে-সেখানে পড়ে থাকতে দেখলে তিনি থাকতে পারেন না আজকাল। হাতে করে নিয়ে গিয়ে যথাস্থানে রেখে দেন। মুখে কিছু বলেন না ; করে দেখিয়ে শেখাতে চান বাড়ির লোকদের। পেয়ালাটা ভেতরে কলতলায় রেখে তিনি লাঠি ঠুক ঠুক করতে করতে বার হলেন গেটের দিকে। এই অগোছালো ভাবটা শুশীলের মায়ের ছিল অতিমাত্রায়। পরসায় অভাব নাই কিন্তু সব জিনিস আগে থাকতে ভেবেচিন্তে শুছিয়ে রাখা, সে কুমতী ছিল না কোনোদিন।...যে বত অগোছালো ছিল সে দিনের পর দিন আশ্রমের ওই বাধা বিধিনিয়মের

৫. সঞ্জীবন গ্রন্থালয় চতুর্থখণ্ডের অন্তর্গত পড়ুয়ার নোট।

শুধুনের মধ্যে কাটার কি করে ভেবে তিনি অবাধ হন। মাহুকের আসল স্বভাব কি বদলায়? এ লোকটা এতকাল পরে এখানে এসে আবার সেই বজ্রভূমির রসসেবন আরম্ভ করছে।

এই উদ্ধৃতির প্রথম বাক্যটি লেখকের প্রদত্ত ঘটনা-বিবরণ। আর একটি ঘটনা-বিবরণ-বাক্য—‘পেয়ালাটা ভেতরে কলতলায় রেখে তিনি লাঠি ঠকঠক করতে করতে বার হলেন গেটের দিকে’। বাকি সবটাই সুবোধবাবুর অতসী-চিন্তন। সবকিছু তখন অহবাক্যময়। এমন কি হরিনাসের কথাও তার মনে অতসীবালার সঙ্গেই বিজড়িত। তাই পল্টুর কথা শুনে—(‘সন্নাসী দাছ গাছে উঠে হাঁড়ি বাঁধছেন’) হরিনাসের বাস্তব উপস্থিতি অতসীবালার স্মৃতির দরজা খুলে দেয়। ‘মাহুকের আসল স্বভাব কি বদলায়’—এই সূত্র ধরে সুবোধবাবুর চিন্তা আবার কিরে গেল হরিনাস-প্রসঙ্গে—কিন্তু অতসীবালা-ব্যতিরিক্ত হয়ে নয়। ‘বজ্রভূমির রসসেবন’—এই কথার মধ্যে যে বিকারপূর্ণ বাক্য তাও হরিনাস সঙ্ক্ষে সুবোধ ডাক্তারের চিন্তার প্রতিক্রিয়া।

এই ভাষা-রীতি পরিহৃত হয়েছে দুবার। দুবারই বাইরের ঘটনা তখন তুচ্ছ উঠেছে। একবার চিত্রাসপীর আশ্রম তাগের সময়ে আর শেষবার হরিনাসের আত্মহত্যার পর। চিন্তা নয়, ঘটনাই তখন প্রবল বলে। সমাপ্তি-সূচক চারটি ছোট-বড়ো অঙ্কশ্বেদে কাহিনীকার স্বয়ং কথা বলেছেন। ব্যক্তির অন্তর্গত টেম্পন, চিন্তন-অট এই সবার বাইরে দাঁড়িয়ে লেখক যা প্রত্যক্ষ করলেন, তা আর চরিত্র নয়, চেতনা নয়—জীবন। সে শুধু নিজের পথ ধরে চলে। সত্যোপাধি কি নিজের শারীরিক পরিস্থিতি নিয়ে সে কথাই অহমান করছিলেন?

কবিতার ধ্বনিকাঠামো ও চিত্রকল্প

তার গলা ভাল নয় : ভাঙা গলা, কিন্তু তাই শুনে বিকৃতিভূষণ
বলছেন—

সরাটির চরে ঝিঙেফুল ফুটেছিল সেবার, ঝিঙেফুলের হলুদ ক্ষেত, আর
পাগলঠাকুরের গানের ঝাপাটে স্বর একতারে বাধা। ধূ ধূ সরাটির
চরে, নির্জন সরাটির চরে ঘুলিঘুলি আধ অন্ধকারে কেউ ঝিঙের ফুল
ফুটেতে দেখেছিল ত্রিশ বছর আগের এক ডার সন্ধ্যায় ? তাহলে
পাগলঠাকুরের গান বুঝতে পারবে :

বিকৃতিভূষণ ছাড়া এমন কথা এমন করে কেউ বলতে পারেন না।
কথাটি আপাতবিচারে একটি সরল অভিজ্ঞতার দান। কিন্তু গভীর
বিচারে একটি কাব্যতত্ত্বসংক্রান্ত গূঢ় কথাই দিকে ইঙ্গিত করে।
প্রত্যেক কবিতা, এমনকি, ক্ষুদ্রকায় নিরক্ষর লিরিকও আসলে এক
চরিত্রভাষা। যে গল্প থেকে একটি আমরা ঐ উদ্ধৃতিটি দিলাম’ তাতে
গল্পের মূল চরিত্র পাগলঠাকুর একটি গান গেয়েছিল। সেই গানে এই
সব কলি ছিল—

তোমার সেখা বাঁশের ঝাড়ে

অরুণ রূপের পাখার পাড়ে

বাঁশের ফুলে ভুবন আলো

দেখতে এলাম তাই।

এই গানকে, এর শব্দ-উপাদানের অতি তুচ্ছ হেরফেরকে, এর ছন্দকে
ঐ চরিত্র থেকে বিগ্লিষ্ট করা যায় না। যেমন ব্যক্তিপাত্রটি তার
পটভূমির সঙ্গে প্রবলে গভীরে অন্বিত, তেমনি ব্যক্তিপাত্রটির মুখের
ভাষা— বাক্য চরিত্র ভাষা বলছি— সেই পরিবেশ প্রকৃতির সঙ্গে
অবিচ্ছেদ্য। কোনো কবিতার চিত্র বা চিত্রকল্প সেই কবিতার শব্দ
উপাদান ও ছন্দোভূমির অন্বেষে পুষ্টি পায়, এইটুকু বলা মাত্র আমাদের
উদ্দেশ্য নয়। বরং আমাদের বলার কথা আরেকটু আলাদা। ধ্বনিগত
উপাদান ও ও ধ্বনিগত এক বিশেষ কাঠামোর মতোই সে চিত্রকল্পের

স্বাভাৱ্য। অতঃপৰ তেওঁৰ উপাদানসামান্য থাকতে পাৰে, কিন্তু তাকে পাওৱা বাবে না। এটাই চিত্ৰকল্প বিচাৰে শেষ কথা যে, কবিতাৰ ধনিত্ৰ অগতঃ সে অৱস্থাতে। সে ধনিত্ৰ অগতঃ বাইৰে সে অৱস্থাত হতে পাৰে। কিন্তু তেওঁৰ সামান্য খুঁজে পাওৱা বাবে না। ‘অৱশ্যে ৰূপৰ পাখাৰ পাতে’— এই ভাবপ্ৰতিভা পাগলঠাকুৰেৰে যে পাচ অভিজ্ঞতাৰ দান, বলাৰ হাঁহটিও সেই অভিজ্ঞতাৰ দান। সৱাটিৰ চহৰে হাওৱাৰ সেই বলাৰ কথা আৰ বলাৰ হাঁহ পুট— ভাবপ্ৰতিভাটিকে সেখান থেকে আলাপা কৰা বাবে না।

অতঃপৰ শুধু ভেটিকল ও টেনেৰে সম্পৰ্কেই চিত্ৰকল্পেৰে গুঢ়াৰ্হভাষণ বিচাৰ নৱ। তাকে অৱস্থত কৰতে হয় তেওঁৰ অৰ্হিত নিজৰ সজীবতাৰ পৰিমণ্ডলে। সেইজন্ত কেবল অভিনবত্ব বৃদ্ধিয়ে চিত্ৰকল্প বিচাৰ সম্পূৰ্ণ হয় না। প্ৰাক্ত সমালোচকও গুৰিঞ্জিতালিটিৰ সৰ্বে আৱেকটি বৈশিষ্ট্য নিৰ্দেশ কৰেছে ‘কোৰ্গ’। এই ‘কোৰ্গ’ আসে কবিতাটিৰ সমগ্ৰ পৰিমণ্ডল থেকে—গুৰিঞ্জিতালিটি কবিতাৰ অভিজ্ঞতাৰ দান। পাখিৰ নীড় কবিতাৰ কাছে চোখেৰে উপমান পেয়েছে প্ৰথমে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাছে :

পাখিপাখিৰ ৱিক্ত কুলায় বনেৰ গোপন ডালে

কান পেতে ওই তাকিয়ে আছে পাতাৰ অন্তৰালে।^২

কিন্তু একথা বলতে বাধ্য ৱিক্ত কুলায় প্ৰতীকায় উৎসুক চোখেৰে ছবি জাগিয়ে তুললেও, তা অভিনব হলেও, তা ‘কোৰ্গফুল’ হয়নি। সজীবতায় তা স্পন্দিত হয়নি। সে সজীব স্পন্দন অনন্তই অৱস্থত কৰা যায় বহু উচ্চাৰিত জীবনানন্দীয় চিত্ৰকল্পে—‘পাখিৰ নীড়েৰ মতো চোখ তুলে নাটোৱেৰ বনলতা সেন’। একটা কাৰণ তো বটেই— ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কবিতাটিতে চিত্ৰকল্পটি সহসা উদ্ঘাটিত, তাৰ কোনো প্ৰস্তুতি নেই। অৱচ চিত্ৰকল্পটি অত্যন্ত সাহসিক। জীবনানন্দেৰ ‘বনলতা সেন’ কবিতায় চিত্ৰকল্পটি দেখা দিয়েছে কবিতাটিৰ দ্বিতীয় স্তবকেৰে শেষতম পঙ্ক্তিৰে। সাহসিকতাৰ জন্ত নয়, অনিবাৰ্যতাৰ জন্তই এই চিত্ৰকল্পটি প্ৰতিষ্ঠা পায়। শুধু তাই নয়, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ লিখিকটিতে— যদি কবিতা হিচাবেই একে আশা ৰখি— তাহলে বলতেই হয় দলবৃত্ত ছন্দেৰ এই চালে ঐ প্ৰকৃতিৰ চিত্ৰকল্প ফুটি ফুটি কৰে উঠতে পাৰে; ফুটে উঠতে পাৰে না। তাৰ জন্ত দৰকাৰ ছিল মিল কলাবৃত্তেৰে মন্থৰ সক্ষমতাৰ। যে-কথা বিশেষ ভাবে এখানে বলবাৰ কথা তা হল— একটি বিশেষ কবিতাৰ চিত্ৰকল্প ঐ বিশেষ কবিতাৰ ছন্দেৰ প্যাটাৰ্ন বা কাঠামোৰ বাইৰে কোথাও

২. অৱশ্যে নিতৰ্হিত—প্ৰেম—১২০ স্তবক পদ।

নেই। চিত্রকল্পের গভীর থাকতে পারে, কিন্তু থাকে না চিত্রকল্পের বহু-
মাত্রিকতা। 'পাখির নীড়ের যতো' এই চিত্রকল্পে পদাঙ্কিক কল্পনালব্ধি
মাত্রাগুলোর মৌলিক নীড়ের অন্তর্গত পাখির আকুলতা তো সৃষ্টি শেলই,
পাখির অন্তর্গত নীড়ের প্রতীকও রূপ পেয়েছে। 'এতদিন কোথায় ছিলেন'
এই অল্পবয়সে একাধিক অর্থ ব্যক্তি হতে পারে বলে প্রতীকার অন্তর্গত বৃত্ত হল।

কবিতার ধর্মবিশ্বাসের সঙ্গে তার অর্থবিশ্বাসের সম্বন্ধ অচ্ছেদ্য। 'পাখির
নীড়ের যতো' একথা বলার আগে 'এতদিন কোথায় ছিলেন' এই সংশয়ী
প্রশ্ন উদ্ভূত হয়েছে। 'এতদিন কোথায় ছিলেন' বাক্যাংশটিকে শুধু যে
জিজ্ঞাসাত্মক করা যায় তাই নয়, বিশ্বাসাত্মকও করা যায়। 'এতদিন কোথায়
ছিলেন' তিনভাবে পড়া যায় :

ক. এতদিন কোথায় ছিলেন ?

খ. এতদিন কোথায় ছিলেন ?

গ. এতদিন কোথায় ছিলেন ?

নিরর্থক শব্দগুলি এক একবারে এক একরকম অর্থবিশিষ্ট সৃষ্টি করে।
কিন্তু প্রশ্নটির মধ্যেই আছে পরের চরণের পাখির নীড়ের চিত্রকল্পের অনিবার্য
প্রণোদনা। তখন প্রতীকক নারীর সেই ব্যাকুলতার ছবি কোটে যে
ব্যাকুলতা পাখির অন্তর্গত নীড়ের। আর নীড়ের অন্তর্গত পাখির ব্যাকুলতার কথা
তো আছেই। একেই বলছি চিত্রকল্পের চারপাশ।

অজিত বিষয়জ্ঞানের সঙ্গে উপলব্ধ বিষয়ার্থের বা প্রভেদ ঘটায় সেটাই, বা
সে সব কিছুই কবিতার টেকনিক। 'হিজলের জানালায় আলো আর বুলবুলি
করিয়েছে খেলা'—এখানকার চিত্রকল্পটি শুধু যে কবিতাটির বাইরের কোথাও
নেই তাই নয়—এই ছন্দোগত কাঠামোর বাইরেও সে কোথাও থাকতে পারে
না। তখনই বুঝি 'আর' এই সংযোজক অব্যয়টি কত দরকারী! এই
অব্যয়টির সহযোগে আলো ও বুলবুলি পরস্পরের বিকল্প হয়েছে, সংযোজ
হয়েছে। যদি ছন্দটা পাল্টাই তাহলে 'আলো বুলবুলি করিয়েছে খেলা
হিজলের জানালাতে'—মাত্রাগুলোর এই চালে অর্থটা থাকতে পারে। আসল
কবিতার ধর্মিকাঠামো ও ধর্মবিশ্বাসের অন্তর্গত চিত্রকল্পটা থাকবে না।
'আলোর নাচন' এই চিত্রকল্পে বুল ইজিডটি নিহিত। পাখির আভাস আছে।
পাখি নিজে নেই। কবিতার কৌণিক কর্ম অবশ্যই অভিব্যক্তির প্রধান
উপায়। এ নিয়ে কোনো বিবাহ কেউ কখনো করেছে বলে শুনিনি। কিন্তু
এর সঙ্গে আরো একটি কথা সংযোজনযোগ্য। কবিতার কৌণিক কর্ম

কবির স্থানিদিষ্ট অর্থহুলোর, তথা মূল্যবোধেরও অভিব্যক্তি। যেমনাদ বধ কাবোর ছন্দই রাবণ। রাবণই অমিত্রাক্ষর ছন্দ। এই ছন্দের মাত্রাবৃত্তে রূপান্তর ঘটলে রাবণ— দুর্বলতা ও সরলতার মেশানো যে রাবণ, শুধু যেমনাদ বধেরই রাবণ— সে রাবণ আর থাকে না।

একটা বিশেষ শব্দের অনড় অধিষ্ঠান শুধু কবিতাটির অধিকল্প আসনেই নয়, সেই ছন্দের কাঠামোর কথাটাও সেখানে সমানভাবে বিবেচ্য। অছন্দিত থাকে ব্যবহৃত একটা শব্দকে আমরা যে দাম দিই, তার যে ধ্বনিমূল্য, ছন্দের আধারে দৃঢ় হলে সে ধ্বনিমূল্য একটা অকৃত্রিম অভিজ্ঞানের অধীশ্বর হয়। সে কারণেই বলা যায়, কবিতার ছন্দকল্পনা মূল কল্পনার সহজাত। তারও একটা নৈতিক তাৎপর্য আছে। এই নৈতিক তাৎপর্যের কথা আমরা বলছি কবিতার আবেগগত ভূমির সঙ্গে ছন্দের আন্দোলনের সম্পর্কটি অচ্ছেদ্য বলে। মধুসূদন থেকে আমি একটি উদ্ধৃতি দিয়ে বিষয়টি ব্যাখ্যা করব :

মেঘনাদ হত রণে, এ বারতা শুনি
কে বাঁচিতে চাহে আজি এ কবুর কুলে,
কবুর কুলের গর্ব যেমনাদ বলী।

এখানে ‘কবুর’ মাত্রাগণনায় যে মূল্য পাক না কেন, ভূবার উচ্চারণে তার গুরুত্ব হ্রস্বকম। দ্বিতীয় ‘কবুর’ শব্দ উচ্চারণে বক্তা তার সমস্ত আবেগ ঢেলে দিচ্ছেন কুলের কারণে, কুলচূড়ামণি মেঘনাদের কারণে। প্রথম ‘এ কবুর’ চারমাত্রা পেয়েও যেন ব্রহ্ম উচ্চারণ পায়। দ্বিতীয় ‘কবুর’ শব্দে তিন মাত্রা পেয়েই বিস্তারিত উচ্চারণ পায়। ছন্দের নৈতিক তাৎপর্য কত সক্রিয় এগুলি তার প্রমাণ। ‘বাদ্যপতি রোধঃ যথা চলোমি আঘাতে’— এই চরণে সমুদ্রের তরঙ্গাভিধাতে বিজীর্ণ তটভূমির যে চিত্রকল্প ফুটে ওঠে তার রহস্য ইতিপূর্বে বিশ্লেষিত হয়েছে।^৩ প্রথম আটমাত্রায় দুটি বিসর্গধ্বনির ধাক্কায় যে দীর্ঘশ্বাস আটকে থাকে, তা যেন ‘চলোমি’তে এসে মুক্তি পায়, যেমনাদ বিস্তারিত হয়। ‘চলোমি’ পদমধ্যস্থিত রুদ্ধ দলে একমাত্রা পেয়েও আমাদের টেনে পড়ায়। ইন্ড্রের টানেই হ্রস্ব শব্দগুলি চলে আসে— মধুসূদনের একথা মাত্র— সঙ্গে সঙ্গে একথাও বিবেচ্য, শব্দের কাঠামো ইন্ড্রগুলিকে বিশিষ্টার্থ দেয়। সে বিশিষ্টার্থ শুধু ভৌতিক আর টেনরের দান নয়। এই প্রসঙ্গের সূত্র ধরে এগুতে এগুতেই আমরা বুকে নিই— মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ আর রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাক্ষর ছন্দের পার্থক্যটা শুধু অস্ত্যমিলের অস্তি নাস্তির তফাত

৩. শ্রীভরতোষ দত্তের ‘উপমা মধুসূদন’ দীর্ঘক প্রবন্ধ।

নয়। মিল্টন যেমন তাঁর রায় ভার্গের উদ্ভাবন ঘটিয়েছিলেন তাঁর 'প্যারাডাইস লস্ট' কাব্যের জন্ত, সেই ছন্দ, সেই ধ্বনিকাঠামো ছাড়া যেমন 'প্যারাডাইস লস্ট' লিখিত হতে পারত না—মধুসূদনের 'মেঘনাদ বধ কাব্য'-এর জন্তই তেমনি তাঁর অমিত্রাকর ছন্দের উদ্ভাবনা। সে বিশেষ অমৃতভূতিটুকু থাকলে অমিত্রাকর ছন্দের ধ্বনি কাঠামোর বিশেষ বিশেষ চিত্রকল্প মুদ্রিত হতে পারে, 'ভিলোস্তবা সম্ভবে' তা ছিল না বলেই সেখানে চিত্রকল্প এলিয়ে গেছে। আবার 'বীরাক্ষনা'র 'মেঘনাদবধের' প্রাণবন্তটুকু নিয়েই—অর্থাৎ বীরের সঙ্গে কাকশ্যের মিলন ঘটিয়েই এই ছন্দের বাকস্পন্দ এত সজীব হয়ে উঠল। দৃষ্টিকোণের যে বাস্তবিক সংঘর্ষ থাকলে একটি লিরিক নাটকীয়তা পায়, মধুসূদনের অমিত্রাকর ছন্দ তার দান। সেজন্তই মধুসূদন যখন 'মেঘনাদবধের' প্রথম সর্গে লেখেন :

অনন্ত বসন্ত আগে যৌবন-উদ্ভানে

তখন সেই পঙ্ক্তিটিতে এমন কিছু পাই যা মধুসূদনের বা মেঘনাদবধের অমৃতবর্ষবহ নয়। এ জন্তই প্রচুর স্মৃষ্কার সেন মহাশয়ের কাছে ঐ পঙ্ক্তি রবীন্দ্রপ্রসাদের স্বত্বসংকারী হয়ে দেখা দিয়েছিল। মধুসূদনের দিক থেকে এই পঙ্ক্তিটি কেবলমাত্র অভিধাৰ্কে বহন করছে। কিন্তু 'লক্ষ্য পঙ্ক্ত রবি' এই চিত্রকল্পে 'পঙ্ক্ত' শব্দটি মধুসূদনের মাত্র অসামান্য শব্দজ্ঞানেরই পরিচায়ক নয়। একে তিনি শুধু ছেকাহুপ্রাসের অহুরোধেই ভেঁকে আনেন নি। 'পঙ্ক্ত' শব্দটির সঙ্গে জড়িয়ে রয়েছে লক্ষাপুরী, রক্ষাবংশ ও মেঘনাদের ব্যক্তিব্যক্তিত্ব সম্বন্ধে মধুসূদনের নৈতিক সচেতনতা। 'কবু'র শব্দটির প্রতি তাঁর আকর্ষণ 'গর্ব' শব্দটিকে ঠাই দেবার জন্তে।

পঙ্ক্তান্তরে, রবীন্দ্রনাথের অমিত্রাকর ছন্দ সে-পরিমাণে ড্রামাটিক নয় যে পরিমাণে লিরিকাল। 'চিহ্নাক্ষদা' পড়লেই সে-কথা প্রমাণিত হয়। 'চিহ্নাক্ষদা'র নারীত্ব, ব্যক্তিত্ব ও আত্মমোচনের বিবদমান দৃষ্টবিন্দুগুলিকে রবীন্দ্রনাথ নাটকীয় মূর্তি ততটা দিতে চাননি—তিনি তার ভেতর থেকে খুঁজে নিতে চেয়েছেন গীতলতাকে। 'বিদায় অভিশাপ'কে তিনি যে 'বীরাক্ষনা'র আদর্শে দেববানীর পক্ষে রূপান্তরিত করেন না তারও কারণ সেটাই। এইজন্তই যে-কোনো বড়ো কবির চিত্রকল্পের মূল অর্থ খুঁজতে হয় তার পরিপার্শ্বের মধ্যেও। ভিতর বাহির মিলিয়েই সে সভ্য। ধ্বনি কাঠামোর বিচার সে জন্ত এত জরুরী হয়ে পড়ে।

এগুলো আমাদের বলে দেয় চিত্রকল্পের আশেপাশের রহস্য। সে রহস্যটিই তো চিত্রকল্পের প্রাণস্পন্দনের মূলকথা।

কোটা ধূলি, রকোবদ্দে দিল কোটা
সীমন্তে ; সিন্দুর বিন্দু শোভিল ললাটে,
সোহলি ললাটে, আহা, তারায়ত্বে যথা !

উদ্ধৃত এই অংশে প্রথম দুই পঙ্ক্তির গুরু অক্ষর তথা যুক্ত বাজনের গৌরব তৃতীয় পঙ্ক্তিতে সঞ্চিত। গুরু অক্ষরবিবল এই পঙ্ক্তিতে নিজেই যেন হয়ে উঠেছে সর্বালঙ্কার বিবর্জিত সীতা। চিত্রকল্পটির চিত্তজয়ের মূল রহস্যটি মধুসূদনের সীতা সঙ্কল্পীয় নৈতিক ও হার্ষা অমৃত্যুতির দান।

উপযুক্ত ছন্দাধার ও কোনোটিক্ কর্ম না পাওয়া পর্যন্ত শুধু 'চৈতন্য' ও 'ভৈহিকল' মাত্রকে অবলম্বন করে একটা চিত্রকল্প দার্বক হয় না। রবীন্দ্রনাথের ব্যবহৃত 'বিদ্যাৎ সর্প মেঘ' চিত্রকল্পটির কথা স্মরণ করা যায়। 'ছবি ও গান'-এর "আত্মর" কবিতায় আমরা চিত্রকল্পটির প্রথম দেখা পেলাম—"জলন্ত বিদ্যাৎ-অহি। কপে কপে রহি রহি। অন্ধকারে করিছে দংশন"—এখানে চিত্রকল্পটি কেবল একটি আলঙ্কারিক প্রসাধন মাত্র। 'উৎসর্গের "স্মরণ মিলন" কবিতায় চিত্রকল্পটি উন্নীত হল অল্প এক ভাবলোকে—"যদি বিদ্যাৎ-কপী জালাময়। তার উদ্ভূত কণা বিকাশে।" কিন্তু এই চিত্রকল্পটি বর্ষাৰ্ধ প্রতিমা রূপে প্রতিষ্ঠিত হয়েছে 'পূরবী'র "তপোভঙ্গ" কবিতায় :

"নির্জন প্রান্তর তলে

আলোর আলো জলে,

বিদ্যাৎ-বক্রির সর্প হানে কণা যুগান্তের মেঘে।"

এখানে মহাজাগতিক চেতনায় এক মহীয়ান পটভূমিকা কল্পিত হয়েছে। ৮+১০ মাত্রার মিশ্র কলাবৃত্তে যে লক্ষবিত্তাস বা ফোনোটিক্ কর্ম গড়ে উঠেছে তাতেই চিত্রকল্পটি বহুমাত্রিক হয়ে উঠল।

কবিতার ছন্দ পরিবর্তিত হলে সে হয়তো নতুন চিত্রকল্প ছুটিয়ে তুলতে পারে, কিন্তু অনিচ্ছাসম্মেও প্রাক্তন চিত্রকল্পকে বিদায় দিতে হয়। কবিতার ছন্দাধারের সঙ্গে চিত্রকল্পের সম্পর্ক এমনই নিবিড়। প্রসঙ্গত আমরা "রাহুর প্রেম" কবিতাটির কথা আলোচনা করতে পারি। 'ছবি ও গান'-এর "রাহুর প্রেম" নামে যে কবিতাটি 'সঙ্করিতা'র স্থান পেয়েছে তা বহুলাংশে পরিবর্তিত। মূল কবিতাটি প্রথম থেকেই বারোবারে সংস্কৃত ও পরিবর্তিত হয়েছে। রবীন্দ্র রচনাবলী (বিশ্বভারতী সংস্করণ) প্রথম খণ্ডে 'ছবি ও গান' অংশে আমরা যে "রাহুর প্রেম" কবিতাটি পড়ি তা প্রাঙ্কমানসী যুগের মাজাবৃত্ত রীতিতে লেখা। কিন্তু পরিবর্তিত সংস্কৃত পাঠে দেখা যায়, কবি 'মানসী'র যুগে বাংলা মাজাবৃত্ত রীতিতে যে পরিবর্তন এনেছিলেন, সেই ধারাকে মাত্র করেছেন। অর্থাৎ

যুক্তাকরকে দুই মাজা দিয়েছেন। এর কলে সংযুক্ত ও পরিবর্তিত “রাহর প্রেম” কবিতার ছন্দের সাবলীলতা এসেছে। কিন্তু পুরাতন “রাহর প্রেম” কবিতার অনেকগুলি ছবি বিসর্জন দিতে হয়েছে। যেমন :

“চিরভিক্ষার মতন দাঁড়ারে সব সম্মুখে তোর।

‘দাও দাও’ বলে কেবলি ডাকিব কেলিব নয়নলোর।”

কোন সন্দেহ নেই, আধুনিক মাজাবৃত্ত রীতিতে ছয় মাজার নিতুল চাল লুট হয়েছে। কিন্তু মূল কবিতার এই ছবিটি হারিয়ে গেছে :

“বিশীর্ণ-কঙ্কাল চিরভিক্ষা সম

দাঁড়ারে সম্মুখে তোর

দাও দাও বলে কেবলি ডাকিব,

কেলিব নয়ন-লোর।”

বিশীর্ণ-কঙ্কাল চিরভিক্ষার ছবিটি পরিবর্তিত ছন্দে প্রতিকলিত হল না। এই ভাবেই হারিয়ে গেছে মূল কবিতার :

“গভীর নিশীথে জাগিয়া উঠিয়া

সহসা দেখিবি কাছে,

আড়ষ্ট কঠিন বৃত্তদেহ যোর

তোর পাশে শুয়ে আছে।”

এই ছবিটি পরিবর্তিত সংযুক্ত পাঠে নেই। এই অঙ্কই বলা যায় কবিতার চিত্রকর কবিতার সব কিছু মতোই তার ছন্দোম্পন্দনেরও দান বটে। ‘ছবি ও গান’-এর “রাহর প্রেম” কবিতায় অবশ্যই বিশৃঙ্খলা ছিল। ‘সঙ্করিতা’র মাজিত ও পরিবর্তিত পাঠে ছন্দে ও বিস্তারে শৃঙ্খলা এসেছে। কিন্তু মূল কবিতার আপাত বিশৃঙ্খলা ও অবিচ্ছিন্নতার মতোই ছিল কবিতাটির শিকড়। “রাহর প্রেম” কবিতার আবেগকুসিতে সে শিকড় পুষ্টি পেয়েছে। তার এলোমেলো হাওরাতে তার বিচিত্র পাণ্ডি ফুলগুলি ফুটেছে। হাওরা পালটে দিলে ফুলগুলি বয়ে পড়ে। শব্দধ্বনির সঙ্গে— যদি তা ছন্দোবদ্ধ হয়ও তাহলেও তার সঙ্গে আবেগের কোনো সম্পর্ক আছে কিনা সন্দেহ বলা যাবেনা। কিন্তু কীর্তনের ‘রা’ বা ‘ঐধুহে’ শব্দে শব্দধ্বনির উর্ধ্বগতি নিশ্চয়ই আবেগের বার্তাবহ। আত্মিকালে ধ্বনির সংগীতময় ব্যবহারে একদা ধ্বনি ও অল্পকৃতির

সম্পর্ক বীকৃত হয়েছে। আজও তার উত্তরাধিকার আমরা বহন করছি শুধু সংগীতে নয়, কবিতাতেও। ছন্দোবদ্ধ বাণী সংগীতের বিকল্প নয়। কিন্তু ছন্দোবদ্ধ বাণীর সঙ্গে সংগীতের এক জায়গায় মিল আছে— তা হল ভাল বা চালের ক্ষেত্রে। ছন্দোবদ্ধভাবে তথা কবিতার ধনবিভাগের সঙ্গে কবিতার সামগ্রিক অর্থের সুগভীর যোগ আছে বলেই এই মিল। সেই অল্প মর্মের ধনিতে যে পুন্নিত হয়, মড়ের হতাশে তার দেখা যেমন। হাওয়ার যে দোলার বকুল কোটে, নিউলি কোটাতে হাওয়া আর পাতার অল্প মিটালি দরকার।*

* বলা প্রয়োজন এই ক্ষুদ্র নিবন্ধের অল্প আবার ভাবনাট্যকে সন্জীদা খাতুনের একটি চিঠি বিশেষভাবে বাড়ি দিয়েছিল। তাঁর সঙ্গে এক বিশ্রহরের দীর্ঘ আলোচনাও আমাকে উদ্বীপিত করেছে। এ প্রবন্ধের মতামতের দায়িত্ব আমার—কিন্তু সন্জীদার কাছ থেকে তাড়া না গেলে এটি লেখা হ'ত না—এ কথা বলতেই হয়।—লেখক।

বাংলা রাজনৈতিক উপন্যাস

এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই, বাংলা সাহিত্যে রবীন্দ্রনাথ প্রথম গণনাবোধ্য রাজনৈতিক উপন্যাস রচয়িতা। রবীন্দ্রনাথের সুবিধা ছিল দুটি। এক, তিনি 'বেঙ্গল ভিক্টোরিয়ান'দের 'হায়িও, সাধনার অন্তঃসায়শূভতা ও নিরর্থকতা' বিষয়ে ক্রমেই সজাগ হয়ে উঠেছিলেন। দুই, বঙ্গভঙ্গ-পর্বে তিনি প্রত্যক্ষ আন্দোলনের মধ্যে থেকে অভিজ্ঞতাকে গাঢ় ও কন্ঠময় করে তোলার সুযোগ পেয়েছিলেন। 'ঘরে বাইরে' বা 'চার অধ্যায়' তো পরের কথা এমন কি 'গোরা' লেখাও তাঁর পক্ষে সম্ভব হতো না, যদি না পূর্বোক্ত দুটি ব্যাপার একটার পরে একটা তাঁর জীবনের সঙ্গে জড়িয়ে যেত। ইংরাজি শিক্ষিত বাঙালি ভদ্রলোক-সমাজের কৃত্রিম সাক্ষ্যবিলাস রবীন্দ্রনাথকে কখনো স্পর্শ করেনি। তিনি ইংরাজ অধিকারে ভদ্রলোকের সম্মান ও প্রমজীবী গ্রামীণ জনতার অসহায়তা দুইকেই প্রত্যক্ষ করেছিলেন। "মেঘ ও মৌদ্র" গল্প এ প্রসঙ্গে বিশেষভাবে স্মরণীয়। কোন্ কোন্ ঘটনা বা অভিজ্ঞতার কোন্ কোন্ স্তর পার হয়ে বাঙালি যুবক উগ্রপন্থার দিকে ঝুঁকেছিল এ গল্পটি তার আন্তর্ঘ নিদর্শন—একথা বর্তমান প্রবন্ধকার বহু পূর্বে অন্তর্জ্ঞ বলেছেন। গল্পটি ও 'গোরা' উপন্যাসে শিক্ষিত, সজাগ বাঙালি ভদ্রলোকের রাজনৈতিক হতাশা, জাতিগত (Racial) হতাশা ও অর্থনৈতিক হতাশার ত্রিমুখী চাপকে কমবেশি প্রত্যক্ষ করানো হয়েছে। চরমোত্তাপের ঘটনা তারই পরিণতি। সুতরাং একধার কোনো সন্দেহ নেই যে, রবীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে বাস্তবতার সমীক্ষা সম্পূর্ণ হয়েছিল। সুতরাং তিনি যখন রাজনৈতিক পট-পরিবেশকে মূলত উপন্যাসে ব্যবহার করতে চাইলেন 'ঘরে বাইরে' ও 'চার অধ্যায়'-এ, তখন আমরা ভ্রান্তত আশা করতে পারি তিনি বাঙালি একসঙ্ঘবিশিষ্টদের রাজনৈতিক, জাতিগত ও অর্থনৈতিক ক্রোধের সামগ্রিক চেহারা তুলে ধরবেন। রাজনৈতিক উপন্যাসে তত্ত্বের বাড়াবাড়ি ঘটলে তা তত্ত্ব-কথার পর্ববলিত হয় বটে—কিন্তু তত্ত্বকে স্বরূপে উপস্থিত না করলে উপন্যাসের ব্যক্তিকথাও অস্পষ্ট হয়ে যায়। আরও-বলতে হয়, তত্ত্ব-

বয়স স্মৃতি বরা চাই চরিত্র-পাত্রের ব্যক্তিত্বের ভিতর দিয়ে— যেমন ধরেছিল টুর্গেনিভের বাজারভ চরিত্রটির অভিপ্রেয়ে ও বেদনার। রবীন্দ্রনাথের রাজনৈতিক উপভাষা সে ভাষা নয়। তাঁর ব্যর্থতা এখানে। সংকল্পের স্বপ্না-রক্তিম রূপ ব্যক্তিজীবনে কখনো এপিকের উপবৃত্ত পটভূমি পেয়ে ট্রাজেডিকে এড়িয়ে যায়— যেমন পোর্কির ‘মাদার’, হাওয়ার্ড কাস্ট-এর ‘ক্রিডম রোড’। আবার একটা জীবন্ত তত্ত্বস্মৃতির ঐতিহাসিক নিয়তির কাছে পরাজয় স্বীকারও ট্রাজিক ইতিবৃত্ত রূপে উপস্থাপিত হতে পারে— যেমন ‘কাদারস আনন্ড সনল’। বাজারভের অস্তিম উক্তি— ‘রাশিয়ার আমাকে দরকার নেই’— শুধু ব্যক্তি-বাজারভের নয়, তত্ত্ব-নিহিলিজমেরও শেষ কথা। সমীপকে দিয়ে তো রবীন্দ্রনাথ একজ করাতে পারেন নি— অতীনকে দিয়েও যে পারলেন না, এটাই বিশ্বের বিষয়।

তত্ত্বের স্বপ্না আর ব্যক্তির টেনশন, তত্ত্বের অন্তর্নিহিত স্বপ্ন আর ব্যক্তির উদ্বেগ এক হলে পলিটিক্যাল নভেল শৈল্পিক রূপ পায়। ‘চার অধ্যায়’ের অতীন-চরিত্রকল্পনার তার সম্ভাবনা ছিল। এলার কাছে অতীনের আত্মবিশ্লেষণে সে সম্ভাবনার আভা ক্ষণে ক্ষণে ফুটে উঠেছে। কিন্তু অতীন যতখানি একক ব্যক্তি, ততখানি একটা কালক্ষেপে যুত বিপর্যয় মতাদর্শের প্রতিনিধি নয়। প্রথম থেকেই সে এই মতাদর্শের অনাস্বীয়। সে এর অসঙ্গতি এবং উদ্বেগ ও উপায়ের বিষমতার সমালোচক। সে এই দলের বীরবান অপব্যয়ের গৌরবের দিকটি দেখেইনি। তার মুখে আমরা যে হাহাকার শুনেতে পেলাম, তা একটা আইডিওলজির বিকলতা বা ক্রাসট্রেনশনজনিত হাহাকার নয়— একান্তই ব্যক্তিগত অনুশোচনা। মনে হয় ব্রহ্মবান্ধবকে ছ’ভাগ করার পরিকল্পনাটা ভাল হয়নি। তাঁর লক্ষ্য যদি হত ইন্দ্রনাথ, তথা ব্রহ্মবান্ধবের উগ্ৰ এবং ব্যর্থতার আলোচনা রচনা, তাহলেই রাজনৈতিক মতাদর্শের প্রতি তিনি স্মৃতিচারণ করতেন— রবীন্দ্রনাথের নিজের উৎকর্ষাও বিধাবিভক্ত হয়ে যেত না। কবি রবীন্দ্রনাথের উৎকর্ষা অতীনে এবং ভাবুক রবীন্দ্রনাথের উৎকর্ষা ইন্দ্রনাথে ছ’ভাগ হয়ে যাবার কলেই উপভাষাটি দুর্বল হয়ে পড়েছে। তবু যে বাংলা রাজনৈতিক উপভাষার ক্ষেত্রে ‘চার অধ্যায়’ গুরুত্বপূর্ণ গ্রন্থ তার একটা কারণ আছে। ব্যক্তি এবং রাজনৈতিক গুণসমিতির প্রাতিমুখ্যাকে বুঝ তীক্ষ্ণ সূচ্যগ্র আকারে উপভাষা স্থাপন করা হয়েছে। ব্যক্তির যে স্বাধীনতা পলিটিক্যাল পার্টি নামক প্রেসার গ্রুপের কাছে লাহিত হচ্চে— শেষবার যুরোপ ভ্রমণে, বিশেষত ইতালি প্রভৃতি দেশের ক্যাপিস্ট পার্টি সংক্রান্ত অভিজ্ঞতার রবীন্দ্রনাথ তা অবহিত

হয়েছিলেন। অতীত সেই ব্যক্তি-স্বাভাব্য ও স্বাধীনতার জন্তই যেমনার্ত। সে একজন সং অথচ সংবেদনশীল ব্যক্তি। পার্টিকমীর পূর্ণাঙ্গ প্রতিনিধি কিন্তু সে নয়। কেন না তার পার্টির সঙ্গে যোগ ঘটেছে মতাদর্শের টানে নয়—এলা টেনেছে তাকে প্রেমে, সেই তার ব্যক্তিস্বাভাব্য। এখানে তার সঙ্গে সন্দীপের তফাত। সন্দীপ সং নয়, সংবেদনশীল যদিবা। কিন্তু সে অগ্নিগুণের সুবন্ধের এক স্তরের মানসিকতার প্রতিনিধি। তার আবেগমত্ততা, চকলতা তাত্ক্ষণিক সিদ্ধির জন্ত চিরকালীন মূল্যকে অস্বীকার— তার সময়ের রক্তিম রাজনৈতিক উত্তেজনার সঙ্গে সম্পৃক্ত। অত্রাণ্য পলিটিকস এবং পাজপাজীর নৈতিক দীর্ঘ জগৎ দুইয়ে মিলে যে জটিলতা রচনা করে সেটা তার নয়। ‘ঘরে বাইরে’ উপভাসে সেটা বরক বিমলার— ‘চার অধ্যায়’ উপভাসে সেটা অতীনের। অতীনের নৈতিক জগতের আক্রান্ত অবস্থার পরিচয় এ উপভাসের প্রধান কথা। সেই আক্রান্ত অবস্থাতে সে আত্মহননের দিকে ছুটে চলে— এখানে রবীন্দ্রনাথের আর্কেটাইপ জয়সিংহ। সে পূর্ণাঙ্গ পার্টিকমী হোক বা না হোক।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ বা শরৎচন্দ্র কেউই যে রাজনৈতিক চরিত্র অঙ্কনের উপযুক্ত ছিলেন না এ ব্যাপারটা বেশ ভাল বোঝা যায় সবাসাচী ও ইন্দ্রনাথ চরিত্রের ভিতর দিয়ে। ছ’জনেই নিজ নিজ স্রষ্টার সারটিকিট পাওয়া অতিমানব— একটা রাজনৈতিক দল চালানোর উপযুক্ত দলপতি নন। ছ’জনেই এই কথাটা বোঝাতে সর্বদা ব্যস্ত যে, তাঁদের মত দলকে ছাড়িয়ে যাঁবা তোলে এবং দলের সদস্যরা সেখানে শুধু ‘লোকগুলো’। ‘সুগান্ধর’ বা ‘অহুশীলন’ যে কোনো একটা দলের সঙ্গে ক্রিয়াকাণ্ড উপলক্ষে ঘনিষ্ঠ পরিচয় থাকলে দলপতি-চরিত্র দুটি এমন হত না। কিন্তু এর মধ্যেও ইন্দ্রনাথ ও সবাসাচীর প্রভেদটি অস্পষ্ট থাকে না। সবাসাচীর দান্তিক আত্মপ্রত্যয় যেখানে হাস্তকর শোনায়, ইন্দ্রনাথ সেখানে নির্মোহ ইতিহাস-চেতনায় একটা অনিবার্য পরিণামকে অহুভব করেন। তখন তিনি ব্যক্তিগত ক্রাসট্রেননের উর্ধ্বে উঠে যান। গলায় লাগে বিষন্নতার সুর।

‘কালান্তর’ গ্রন্থের একাধিক প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ পলিটিক্যাল উগ্রপন্থীদের সম্বন্ধে বা বলেছিলেন তাতে তাঁর প্রজ্ঞা ও সমালোচনা দুই-ই সমযাজ্য ফুটে উঠেছিল। কিন্তু উপভাস লেখার সময় তিনি তাদের সে প্রাপ্য গৌরব দেননি। ‘ঘরে বাইরে’ উপভাসের অব্যুলকে বাদ দিলে বাংলাদেশের অগ্নিগুণের কোনো বীরোচিত আত্মদান তাঁকে উপাদান যোগাল না এটাই সত্য কথা। সব থেকে

সম্ভাবনাময় চরিত্র ছিল অতীন এবং এলা। কিন্তু তারা দুজনে ময়ে শুধু এটুহুই দেখিয়ে গেল রাজনীতি, মতাদর্শ জীবনে কত অজ্ঞান। সে-হিসাবে এলায় ফস্টা যদিবা পলিটিক্যাল বাতাবরণ পুই, অতীনের দ্বন্দ্ব বা অমীমাংসা কোনোটাই রাজনীতির মতাদর্শের বাস্তবপ্রতিধাত থেকে উদ্ধৃত নয়। তার এলাকে নিবেদিত সমস্ত উক্তিপুঞ্জের নির্গলিতার্থ একটাই— রাজনীতিতে আসাটাই ভুল হয়েছে সে আসলে কবি— এই গুপ্তসমিতির পথ তার পক্ষে স্বর্ঘ্যচ্যুতি।

সে তুলনায় 'পথের দাবী'-তে পরশুচন্দ্র রাজনৈতিক বাতাবরণটি আরও স্পষ্ট করে তুলেছেন। রামদাস তলোয়ারকরের কারণে উপভাষার একাংশে সম্ভাবনাদীদের রাজনৈতিক মতাদর্শের বিবর্তনমুখী পরিচরটিও ফুটে উঠেছে, যদিও সবাসাচীর কারণে এই সমিতির মধ্যবিস্ত্র শ্রেণীতত্ত্বের চেহারাটাও গোপন থাকেনি। মধ্যবিস্ত্র শ্রেণীর অচরিতার্থতার বেদনাই যে সবাসাচীর বেদনা একথাও গোপন থাকেনি। অথচ এই উপভাষা অবকাশ ছিল যথেষ্ট। সুমিত্রার মতো রাজনৈতিক কর্মী এর আগে বাংলা নভেলে দেখা দেয়নি। কিন্তু সুমিত্রার মতাদর্শগত স্বরূপ ও তার ব্যক্তিস্বরূপ উপভাষা সমর্থিত হয়নি। গল্পাংশে ও রাজনীতি-অংশে সুমিত্রা সমবলিত হয়নি। তার সুযোগ নিয়ে পরশুচন্দ্র আর একবার রহস্যময়ী নারী-চরিত্র সৃষ্টির খেলায় যেতেছেন। একেজো বা হবার তাই হয়েছে— সুমিত্রার একদিকের দুর্বোধাতাকে আর একদিকের অস্পষ্টতা দিবে চাকতে চাওয়া!

ব্যক্তির আত্মনিগ্রহ রাজনৈতিক উপভাষার একটা বড় বাপার। কেন না দলীয় বাস্তবিকতার মাঝখানে ওই আত্মনিগ্রহই ব্যক্তির নিজস্ব জগৎরূপে নৃত্তি পায়। 'চার অধাবে' অতীন সেই আত্মনিগ্রহের দীপ্তিতে বিনীত। তবে একথাও আগেই বলেছি, সে-আত্মনিগ্রহ কোনো রাজনৈতিক কর্মীর আত্মনিগ্রহ নয়। কিন্তু সে না হর রাজনৈতিক চরিত্র নয়— এলা? সে তো জীবন শুরুই করেছে বিদ্রোহের ভিতর দিয়ে। ইন্দ্রনাথ তাকে বৈপ্লবিক তত্ত্ব ঠিক ভাবে দীক্ষিত করে নিয়েছিলেন— এরূপ অহুমানের কারণ আছে। অতএব তার যে ক্রাইসিস, তা দ্বিতীয় বা ত্রিমাত্রিক হওয়া প্রয়োজন ছিল। একটি তার মতাদর্শজনিত সংকট, অপরটি তার প্রেমের সংকট। তার প্রেমের সংকটের ছবি যদিবা ফুটেছে, তার মতাদর্শের তীক্ষ্ণ সংকটের ছবি একেবারেই কোটেনি। কোটা উচিত ছিল। তার বয়সের দিক থেকে সে এমন একটা পর্বারে উপনীত হয়েছিল যেখানে মতাদর্শের সংকট আসলে ব্যক্তিত্বের সংকট

হওয়ার কথা। তা না হয়ে উটোটা ঘটেছে— ব্যক্তিবীরনের সংকট থেকে মতাদর্শের সংকট দুজনকেই বিপর্যয়ের দিকে টেনে নিয়ে গেল। লক্ষ করি— টুর্গেনিভের মতো রবীন্দ্রনাথের নায়করা বেশির ভাগ ক্ষেত্রে ছাত্র। কলে রবীন্দ্রনাথের উপক্ৰাসের নায়কেরা মতাদর্শের সুপরিচিত আলোড়িত হয়ে বেরি। কিন্তু উপক্ৰাসের মধ্যেই দেখা যায় তারা ছাত্র-নমনীয়তা পরিহার করে আঘাতে অভিঘাতে একটা অনমনীয় ব্যক্তিত্ব অর্জন করে। বয়ঃক্রমের দিক থেকে অতীত এলা ছাত্রমনস্কতা অতিক্রম করে গেলেও, তাদের আচার-আচরণে একটা ব্যর্থ ছাত্রের বিক্ষোভ কাজ করে চলেছে। শশীভূষণ, গোরা, সন্দীপ, অতীত এমন কি অমিতাভ যেন একথাই বলে গেল, তারা পড়াশুনা করে বুঝেছিল একরকম, আর জীবনটা প্রতিপন্ন হল আর-একরকম। বিহারীকেও এ থেকে বাদ দেওয়ার কোনো কারণ নেই। অতীত এবং এলার মৃত্যুবরণ তাদের অভিজ্ঞতার পূর্ণায়নের প্রমাণ। তাদের দলীয় আদর্শ ও তার বহু-বহুতার দায় একদিকে, আর তাদের প্রেমের দায় আর-একদিকে। এ অভিজ্ঞতা নতুন কালের অভিজ্ঞতা। এইরকম একটা আধুনিক আত্মহত্যা এর আগে বাংলা নভেলে দেখা যায়নি। এই খেচ্ছামৃত্যু এখানে ব্যক্তির স্বাধীন পদক্ষেপের অস্ত্র নাম।

দুই

বাংলা রাজনৈতিক উপক্ৰাসকে কয়েক ভাগে ভাগ করা যায়। রবীন্দ্রনাথ-পর্যন্ত যে ধরনের রাজনৈতিক উপক্ৰাস লিখলেন তাকে রাখা চলে এই শিরোনামায়— ‘রাজনৈতিক মতাদর্শ বনাম শাস্ত্র নীতি’। তারানন্দর যে রাজনৈতিক উপক্ৰাস লেখেন তার শিরোনামা হতে পারে ‘সাধুসংকল্পের আলোকে ব্যক্তির মতাদর্শ’। সত্যীনাথ ভাট্টা ন্যায়ের আরও গভীরে— ‘মতাদর্শ ও চরিত্র-নিরুতি’। আর সমরেশ বসু যে-ধরনের রাজনৈতিক উপক্ৰাস লেখেন তার জন্ত শিরোনাম দ্বিধা করা চলে ‘মতাদর্শের প্রতিমুখে ব্যক্তি’। মহাশেতা দেবীর উপক্ৰাসগুলিকে বলা যাক— ‘ইতিহাসের আলোর মতাদর্শের যাচাই’। এইসব ধরনের মধ্যে আছে নানা অর্জন-বিসর্জনের রক্তাক্ত নাটক, আছে আবাহন এবং প্রত্যাখ্যানের দ্বিবিধ গভীর যন্ত্রণা— আছে বাঙালি স্বাধীনতার তিন মুখের বিপ্লবের বহু দেখা ও বহু ভাঙার ইতিবৃত্ত। তাই দেখি— কোনো ভারতীয় লেখকের পক্ষেই রাজনীতিকে অস্বস্ত বলা সম্ভব নয়— এখানকার

মানব-নিরতি ও কিছুতুমিকার সমাজকাঠামোর অস্তিত্বই সম্ভব নয়। অসীম রাস-সম্প্রতি ভারতীয় লেখকদের সম্বন্ধে ঠিকই বলেছেন— “আউটসাইডার”দের নকলে রাজনীতি ও সামাজিক কর্মকাণ্ড সম্পর্কে তার চুঁচিবাই নেই। সম্ভাবনা ও সম্ভাবনার মৃত্যুর সে নীরব সাক্ষী; সাক্ষী মাহুকের বিরাট বজ্রসার।’ তিরিশের দশক থেকে আজ পর্যন্ত বাঙালি লেখকেরা ইন্ডিগলজির দারকাট নিয়ে মাথা ঘামাচ্ছেন।

তিন

তারানকরের ‘ধাত্রীদেবতা’ রাজনৈতিক মতাদর্শকে পটভূমিকার রেখে ব্যক্তি-জীবনের বিবর্তনের প্রথম সার্থক রচনা। যেটা তারানকরের ছিল সেটা রবীন্দ্রনাথ-শরণচন্দ্রের ছিল না— একটা রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গি। সম্ভ্রাসবাদ থেকে গণ-আন্দোলনের দিকে ভারতীয় ইতিহাসের ঘোড় কেরার ব্যাপারটি তারানকর নিজ জীবনের সঙ্গে জড়িয়ে নিয়েই বুঝে গিয়েছিলেন। সেই অল্প সম্ভ্রাসবাদের করুণ শব্দীর ট্রাজেডি অপেক্ষা ভারতীয় গণ-আন্দোলনের প্রথম উদার অভ্যুদয় শিবনাথের জীবনকথার মাধ্যমে অধিক অভিনন্দিত হয়। কিন্তু এটাই ‘ধাত্রীদেবতা’র রাজনৈতিক উপভাষা হিসাবে সার্থকতার দাবিতে প্রধান পয়েন্ট নয়। তার সে দাবি অসম্ভব। ‘ধাত্রীদেবতা’ আসলে শিবনাথের জীবনকথা— সেই সূত্রে তার পারিবারিক জীবনকথাও বটে। মায়ের মৃত্যুর পর শিবনাথ-পলিমা-গৌরীর জীবন সংহতিসূত্রে ছিঁড়ে এদিকে ওদিকে ছড়িয়ে গেল। তারও মূলে অনেকটাই আছে শিবনাথের ষোণাঙ্গিত কঠিন মতাদর্শ। কিন্তু ভারতব্যাপী প্রথম গণ-আন্দোলনের জোয়ারে সেই বিচ্ছিন্ন পরিবার আবার পুনর্মিলিত হলো— এই পুনর্মিলনের কলে জন্মলাভ করল একটা রাজনৈতিক পরিবার— পারিবারিক জীবননাট্যের রাজনৈতিক সূত্রধার-কল্পনার দিক থেকেই ‘ধাত্রীদেবতা’ উপভাষাটি বিশিষ্ট। শিবনাথের সম্ভ্রাসবাদী অধ্যায়টিই বাংলা সাহিত্যে একমাত্র বিশ্বস্ত আলোচ্য। তার বার্ষিকতার চিত্র-চরিত্র দুই-ই ইতিহাস সম্ভব। দাধার মৃত্যুবরণ, পূর্ণের সম্মুখসমর ও হাসপাতালে নিকরর বরণ— অয়িমুগের বীরত্ব ও আন্দোলনের অসঙ্গতি দুই দিকে নিকুল অকুল-নির্দেশ করে। আবার জনসমক্ষে পিকেটিং-এর সময় জনতার বিধা, সাড়া দিতে স্তব, বর্ষা রাজনৈতিক দৃষ্টিতে তুলে ধরা হয়েছে।

তারানকরের যেটা প্রধান ক্রটি সেটা হলো রাজনৈতিক কর্মীর চরিত্রচিত্র

তিনি উচ্চাচ করে তুলতে পারেন নি। স্ট্রাট করে কেলভেন। 'বনভরে' নেপি, বা 'পঞ্চগ্রামে' বিত্ত এ কারণেই নাট্যরস সৃষ্টি করলেও রাজনৈতিক কর্মীর ব্যক্তিচরিত্র-রস সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়নি। টাইপ হয়েছে, ব্যক্তি হয়নি। যদি মতাদর্শ কেবলমাত্র ব্যক্তির সাধু সংকল্পের সঙ্গে যুক্ত হয় তাহলে আমরা যে ব্যক্তি অথবা মতাদর্শের ছোট্ট একটাকে মাত্র পাই, এ কথা তারানন্দর বুঝতেন না। সামাজিক অর্থনীতিক পটভূমিতে জীবনের নতুন অর্থ নির্ণয়ে তিরিষ্ঠ নায়ক তারানন্দর ভাল আঁকেন— দেবু ও করালী। কিন্তু রাজনৈতিক পট ও রাজনৈতিক চরিত্র বলতে যা বোঝায়, তা তিনি আঁকেননি। এক হিসাবে ভাল কথা যে, তিনি এই সীমাবদ্ধতা সামলাতে গিয়ে ভাবাত্মক উপভাস লিখতে বসেন নি। ভাল রাজনৈতিক উপভাস লেখার পথে একটা বাধা হল লেখাটি ভাবাত্মক নভেল হয়ে যেতে পারে। সঙ্গর ভট্টাচার্যের 'বৃত্ত' উপভাসটি তার প্রমাণ। বনানী রাজনৈতিক মতাদর্শে দীক্ষিত সোশ্যালিস্ট— কিন্তু তার যৌনজীবনের সঙ্গে ঐ মতাদর্শের সংযোগ কোথায় এবং কেন, তা বনানীর চরিত্রে লজিক-সম্মতভাবে দেখান হয়নি। এ ধরনের নভেলে লেখকের ভাবনাজগৎ চরিত্রপাত্রের আচরণে প্রতিকলিত হয়— তারা উপভাসের নিজস্ব জাগতিক জলহাওয়ায় প্রত্যক্ষ হয়ে ওঠে না। বনানী যেন 'শেষ প্রহরে' কমলের অসঙ্গতির উত্তরাধিকারিণী। এই অসঙ্গতি যেখানে থাকে সেখানে ওষ বা মতাদর্শ ব্যক্তির বৈদ্যুতম্পর্শে নিজীব ব্যাঙের মতো উন্নম্ব হতে পারে— তার স্বসমুখ ভূমিকা থাকে না। মতাদর্শের অনিবার্ধতা ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটে ধারণ এবং আগামীর অগ্রদূত বলে অহুমেয় ব্যক্তির দিক থেকে বৈপ্লবিক যজ্ঞায়িতে কোন্ কোন্ অরণির প্রয়োজন এরকম গুরুতর বিষয় নিয়ে একটাই সাংখ্য বাংলা রাজনৈতিক উপভাস স্বাধীনতাপূর্ব বাংলা সাহিত্যে লেখা হলো— তা, 'একদা'। রচয়িতা গোপাল হালদার। গোপাল হালদারের মতো মনোরঞ্জন হাজরাও ছিলেন রাজনৈতিক কর্মী। মনোরঞ্জন হাজরার অধুনাবিস্মৃত 'নোঙরহীন নৌকা' বা 'পলিমাটির ফসল' উপভাস দুটি কৃষক আন্দোলনের পটভূমিতে লিখিত উপভাস। কিন্তু এতে মতাদর্শজনিত সমস্রাবত নেই। 'একদা'র চরিত্র-পাত্রদের নিজ নিজ আবর্ত রাজনৈতিক পটভূমিকে একটা বিশিষ্ট ত্যাগপর্ব দিয়েছে। বেদনা, বকনা, নিগ্রহটা যে বাইরের ব্যাপার নয়, তা যে পাত্রপাত্রীদের অন্তর্লোকেরই চেউ, সেটা 'একদা'র একদিনের ক্ষত পদচারণা ও আত্মলীন সমীক্ষার মুহুরে প্রতিকলিত। নায়কের উদ্বেগ ও উৎকর্ষার বিপরীতে যে আত্মভূট জীবনের স্বাধিকৃত স্বয়ংতা তা দুটিতে তুলেছে

একটা সময়ের বাস্তবিক অবয়ব। বস্তুত বাঙালি মধ্যবিত্তের একটা ক্রান্তিলগ্নের নানা উত্তোরচাপান শুধু কথায় কথা না হয়ে জীবনের তীব্র গতিবেগের ভিত্তর দিয়ে যুঁজি পেয়েছে। পারিবারিক পট থেকে ছিঁড়ে গিয়ে ঐতিহাসিক কর্মকাণ্ডের যে দায় এহেন কর্মীকে বহন করতে হয়, তার চরিত্রের বা ব্যক্তিত্বের মধ্যেই থাকে তার নিয়তির রহস্য। গোপাল হালদারের 'একলা'তে তা স্পষ্টতা পেল অস্তিত্ব থেকে। তিনিই প্রথম দেখালেন তাঁর রাজনৈতিক উপভাষার নায়ক-চরিত্রের যন্ত্রণাময় গাভীঘের ভিত্তর দিয়ে যে, চরিত্র-নিয়তির সঙ্গে মতাদর্শের নিজস্ব নিয়তির একটা ট্রাজিক আনন্ডারস্ট্যান্ডিং ঘট। দরকার। সতীনাথ ভাট্টা তাঁর উপভাষা জগতের প্রাণপ্রতিষ্ঠা করেছিলেন নিজ মন্ত্র পাঠে— কিন্তু তুল করেছিলেন গোপাল হালদার যে চরিত্র-নিয়তি ও ইতিহাস-নিয়তির বোঝাপড়া ও পারস্পরিক চ্যালেঞ্জকে বুঝে নিতে গিয়েছিলেন— সেখান থেকে।

চার

সতীনাথের হাতে ছিল আগস্ট আন্দোলনের মতো বড় মাপের একটা ঘটনা। কিন্তু ঘটনার প্রাবল্যে তিনি অভিভূত হননি। ইতিহাসের আহুকূলে তিনি বড় মাপের ঘটনা পেয়েও যে অভিভূত হলেন না, তার কারণ তাঁর হাতে যে মাহুষ ছিল তারা সবাই সাধারণ মাপের মাহুষ। তারা কেউ রবীন্দ্রনাথের উপভাষার রাজনৈতিক চরিত্রের মতো অহুভূতি-প্রসন্ন মাহুষ নয়, তারাশব্বরের সং রাজনৈতিক চরিত্রের মতো আদর্শদীপিত নয়, গোপাল হালদারের রাজনৈতিক চরিত্রের মতো মনন-চিহ্নিত নয়। সেই অর্থে 'জাগরী'র বাবা, মা, বিলু-নীলু একটা 'রাষ্ট্রীয়' পরিবারের সমস্ত— এটা বাইরের লোকের বা পাড়া প্রতিবেশীর কথা— আমরা বার। ভিতরের কথা জানলাম তারা দেখলাম এক পাঁচমিশালি বাঙালি পরিবার। অন্তরক পরিচয়ে সে সাধারণ মাহুষের যে-পরিচয় মেলে সেটা অসাধারণ— তাদের মনোজগতটার ওপর বড় ঘটনার আলো পড়ে যে ছারালোক স্ফট হয় সেটা এক-এক ভাবে নড়েচড়ে। নীলু কমুনিষ্ট, বিলু সোভিয়েট— আগস্ট আন্দোলন সবচেয়ে ভিন্নমত পোষণ করতো বলে এমনটা ঘটেছে— এও একান্ত বাইরের কথা নীলুর কমুনিষ্ট মতাদর্শের সঙ্গে তার আচরণের সম্পর্ক একান্ত আপত্তিক। নীলু যে কাজ করেছিল তার মূল রয়েছে তার অবিস্মৃতকারী ব্যক্তিত্বে— সে কমুনিষ্ট হলেও তাই, না হলেও তাই।

কিন্তু বাড়ির বড় ছেলে। নব্বাবক, দুর্লভসিঁহু ভারতীয় মোট-পুঞ্জের আর্কিটাইপ তার মধ্যে সক্রিয়। তার সোসালালিষ্ট মতাদর্শ আর তার শাস্ত্র-ব্যক্তিত্ব এক করে দেখানো হয়নি— দেখানো হলোই বরক 'জাগরী' একটা অ্যাভারেস রাজনৈতিক উপভাস হয়ে যেত। বাবার গাঙ্গীদর্শন, পিতাপাঠ ছাপিয়ে উঠেছে বাঙালি পিতৃহৃদয়। আর যা? অল্প কিছু নয়, পায়ের নখ থেকে মাখার চুল পর্যন্ত আত্মোপাস্ত্র একটি যা। অথচ 'জাগরী' প্রকৃত অর্থে একটি রাজনৈতিক উপভাস। তারাপঙ্কজের 'রাজীদেবতা'র জন্ম নিল এক 'রাষ্ট্রীয় পরিবার'। উপভাসে বিবৃত ঘটনাধার ১৯২১ সালে এসে থেবেছে। 'জাগরী'র বিষয় একটি রাষ্ট্রীয় পরিবারের বিধাতীভবন। একুশ বছর পূর্বে জাত সংকল্পের মূল নদী নানা মতাদর্শের শাখানদীতে বিভক্ত হয়ে গেল। নদীর সেই মোড় কেয়া, বাক কেয়া, ভেঙেচুরে নিজেকে ছড়িয়ে দেবার মুখে একটি বাঙালি পরিবারের বারো ঘণ্টার মানসনাট্য এই উপভাস। কাল এবং পটের বৃহৎ 'টোড়াই চরিতমানস' অবশ্যই পরিণততার রচনা। রাজনৈতিক ভাবাকাদের সঙ্গে টোড়াইয়ের সম্পর্ক গড়ে ওঠার যে-ইতিবৃত্ত এ উপভাসে বর্ণিত হয়েছে তার ভারতীয় বাস্তবতা অঙ্কন করার যোগ্যতা একমাত্র বুদ্ধি সতীনাথেরই ছিল। টোড়াইয়ের বড়ো হয়ে ওঠার সঙ্গে ভারতীয় রাজনৈতিক ইতিহাসের অগ্রগতির ছন্দটি মিলেছে সেই যোগাতার কলে। টোড়াই সমাজের যে অংশের মানুষ সেই অংশেরও ক্রমবর্ধমান চেতনার প্রতীকী বিগ্রহ সে। তার প্রথম নেতৃত্বগ্রহণ— তর্রিমাছাটী হয়ে উপবীত গ্রহণ— বিহার ভূমিকম্পের পরে স্বাবলম্বনের ফলভোগ— আগস্ট আন্দোলনে অংশগ্রহণ— আনন্ডারগ্রাউন্ড জীবন— ইত্যাদির সঙ্গে জড়িয়ে গেছে তার ব্যক্তিজীবনের সফ্র মোটা জট। টোড়াইয়ের প্রথম ভোটগানের অভিজ্ঞতা ভারতীয় ভোট-পর্বের প্রারম্ভিক প্রতিনিধিস্থানীয় ঘটনা। টোড়াইয়ের মতো মানুষদের ভোটাধিকারের জন্ত ব্যাকুলতা এবং তা নিয়ে আশ্রয় 'বাবু' রাজনীতিকেরা কী গ্রহণ করে থাকি সতীনাথ তার শাপিত হিউমার-দৃষ্টিতে অনেক আগে দেখতে পেয়েছিলেন। আগস্ট আন্দোলনের ডেজীকলার সঙ্গে টোড়াইয়ের নিজস্ব জীবননাট্যের পটপরিবর্তন ও চূড়ান্ত পটক্ষেপে এই নবচরিত-মানসের সত্যাপ্তি। এখানে একটা কথা, টোড়াই কোনো মতাদর্শের মানুষ নয়। সে কারণে এখানে মতাদর্শের 'টেনশন' রাজনৈতিক উপভাসের উপযুক্ত বাতাবরণ সৃষ্টি করেনি। করার কথাও নয়। সামচরিত-এর ক্রেমে তিনি ৫০ নারক গড়ে তুললেন সে কোনো মতাদর্শের বিগ্রহ নয়। সত্যাহরণ ও সে-কারণে কৃৎসনশ্রেণে সহিতুতা:

যেমন ছিল রামচন্দ্রের চরিত্র-নিয়তি, টোড়াইয়েরও তাই। এখানে মতাদর্শ অপেক্ষা জীবন অনেক বড়ো কথা। রাজনৈতিক ঝড়ঝাপটায় টোড়াইয়ের জীবন-বটের কঁটা ডাল ভাঙল, মূল গাছটার কোন কোন শিকড় শুকিয়ে গেল—গাছটা শেষ পর্যন্ত স্বনির্ভর কোন একাকীতে গিয়ে পৌঁছল—এটাই এখানে আসল ব্যাপার। সে-তুলনায় সতীনাথের 'চিত্রগুপ্তের ফাইল'-এ রাজনৈতিক পার্টির আবহাওয়া, ট্রেড ইউনিয়ন কর্মীর সমস্যা এবং পার্টি-কর্মীর ব্যক্তিগত গ্রন্থি সব মিলিয়ে পলিটিক্যাল নভেলের পূর্ণ মাত্রা বজায় থেকেছে। ব্যক্তি-জীবনের মানবিক ইমোশনে প্যাশনে রাজনীতি যদি অদ্রাব্যই হয়, তবে সেই অদ্রাব্য হবার পদ্ধতি এক-এক ব্যক্তির ক্ষেত্রে এক-এক প্রকারের। এটাই তিনি বারে বারে দেখাতে চেয়েছেন।

সতীনাথের উপভাষায় রাজনীতি এবং চরিত্র-নিয়তির ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়া এ কারণেই নতুন মাত্রা পেয়েছে। তাঁর ব্যক্তি চরিত্রগুলি সাধারণত জীবন্ত হয়ে ওঠে ভাবনার ভিতর দিয়ে। তিনি জানতেন ঘটনা বহু হয় না, কিন্তু ব্যক্তির মনোজগতে ঘটনার প্রতিক্রিয়া ঘটে ব্যক্তির ব্যক্তিবৃত্তি অহুযায়ী। এজন্য রাজনৈতিক বাতাবরণ ব্যবহার করে সতীনাথ ব্যক্তির ভাবনা-জগতের স্বতন্ত্র স্বরূপ, তার নিজস্ব নিয়তির নিগূঢ় পদক্ষেপ—এগুলিই ধরে দিতে চেয়েছেন। অন্তর্গৃহ টেনশনের সেই ক্রমব্রত লয় 'চিত্রগুপ্তের ফাইল'-এ শিল্পরূপের প্রধান কথা।

তাই বড় রাজনৈতিক ঘটনার সংঘাত সংকোভের মধ্যে গিয়ে দাঁড়াতে পারলেই যে রাজনৈতিক উপভাষার প্রাথমিক শর্ত পরিপূরিত হল এমন কথা বলা যাবে না। তাহলে ছেচক্লিশের বিক্ষোভক গণ-অভ্যুত্থান নিয়ে লেখা ভারতবর্ষের 'ঝড় ও ঝরাপাতা' বা মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'চিহ্ন' সার্থক রাজনৈতিক উপভাষা হত। ইতিহাসের ক্রান্তিলগ্নটাই এখানে দুই বাঁদুলজ্যের লক্ষ্য ছিল। রাজনৈতিক মতাদর্শ অন্তিহীন অংশ হিসাবে এখানে দেখা দেয়নি। মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'জীবন্ত' উপভাষায় বা 'হারাণের নাতজামাই' গল্পের রাজনৈতিক কর্মকাণ্ডের ভিতরে মাহুষের একটা গহন পরিচয় ফুটিয়ে তোলা হল। পঞ্চাশেরে আগস্ট আন্দোলন হাতে পেয়েও হুবোহু ঘোষ তাঁর উপভাষা 'ভিলাঞ্জলি'তে সত্যাকার রাজনৈতিক কর্মীর আদর্শঘটিত কল্প উপস্থাপিত করতে পারেন নি। দূরত্বের প্রেক্ষণী ব্যবহার করলে দেখা যাবে গোপাল হালদারের 'উনপঞ্চাশী' 'পঞ্চাশের পথে' প্রমুখ উপভাষায় ব্যক্তিচরিত্র ও মতাদর্শের একটা জ্ঞাপন ঘটানোর সব প্রয়াস ছিল। বলা যায় গোপাল হালদার

এবং সতীনাথ ভাট্টাই ছাড়া ১৯৫০ পর্যন্ত বাংলা সাহিত্যে সার্থক রাজনৈতিক উপভাস প্রায় নেই— যদিও রাজনৈতিক ব্যক্তি পার্শ্বচরিত্র হিسابে ব্যবহৃত হয়েছে, অথবা উপভাসে মূল বৃত্তকে ছুঁয়ে গেছে রাজনৈতিক কর্মকাণ্ড— এমনটা দেখা গেল কয়েকবার।

পাঁচ

উপভাসের শিল্পকর্মে একটা প্রধান কথা মানবিক রূপান্তর বা 'হিউম্যান মেটামরফসেস'কে ব্যক্তি জীবনের ছন্দ-ভাঙা, ছন্দ-গড়ায় মূর্ত করা। স্তরাস্তরে অর্থে প্রত্যক্ষ জীবনের সমস্তাটাই শিল্পের সমস্তা। 'একদা'র শিল্পরূপ ঠিক তৎকালিক ইতিহাসছন্দকে স্বীকার করেই গড়ে উঠেছে। বিপ্লব গৈজে যায় তখন, যখন বিপ্লবী বিপ্লবে বিশ্বাস হারায়। কিন্তু যেখানে বিপ্লবী ইতিহাস-জ্ঞান বশতই বিপ্লবে বিশ্বাস হারায়নি সেখানে—বিপ্লবীর আত্মসমীক্ষা, মাথার ওপর গ্রেনাদারী খাড়া ঝুলছে যখন, তখন ক্ষতচ্ছন্দ হবে—মুহূর্ত মনের মধ্যে বাস্তবের ছায়া নানা ঢেউ তুলবে— তা কখনো অহুহুতির, কখনো নির্বেদের। একটা দিন তখন দেখতেই একটা দিন— আসলে তা অনেক দিনের ষোণকল— আগামী দিনের সংকল্পের বীজতলা। আবার সতীনাথের চৌড়াইয়ের রূপান্তর বা মেটামরফসেস-এর চিত্রলেখটির মূল্য স্বতন্ত্র। পূর্ণিয়া জেলার এক কোণে জিরানিয়ার উপকণ্ঠে তাম্রাটোলির গ্রাম্য চৌড়াই কেমন করে কোন কোন অভিজ্ঞতার ধাক্কা কতবার রিক্ত হতে হতে নতুন ভারতবর্ষের সামাজিক রাজনৈতিক মাহু হতে উঠল—তার ব্যক্তিগত বিধাতা ও ইতিহাসবিধাতা তার ললাটে একই সঙ্গে কোন শূত্রতার টীকা এঁকে দিল এটাই এ কাহিনীর আসল কথা। তার জন্ত লেখক ব্যবহার করেছেন সাংগ্ৰিক দৃষ্টি। রাজনৈতিক ঘটনাকাণ্ড তার একটি অংশ। রাজনৈতিক কর্মকাণ্ড, প্রমিত আন্দোলনের জোয়ার ভাটার আন্দোলিত হওয়া যে আজকের নাগরিক জীবনের অপরিহার্য চরিত্র তার পরিপ্রসঙ্গ বিবস্ত্র ছবি পাওয়া যায় গৌরীশঙ্কর শুট্টাচার্যের 'ইন্সপাতের স্বাক্ষর' বা গুণময় মায়ার 'জুনাপুর স্টীল'-এ।

মতাদর্শ-সংক্রান্ত সংঘাতকে নিয়ে সেই লেখকই সার্থক উপভাস লিখতে পারেন, যিনি মতাদর্শের অন্তর্গত আবত্তের বৌদ্ধিক (ইনটেলেকচুয়াল) ও নৈতিক (মর্যাল) লড়াইকে ঠিকমতো অহুধাবন করে সেটাকে তার নিজের জাঙ্কিকরীতিমত অধেবার অনিবার্য পরিণতি দিতে পারেন। শতাব্দীর

বিভীস্বর্গের পোড়াতাই স্ট্যালিন যারা গেলেন। কিছুকাল পরে, ১৯৫৬তে যখন ডিস্ট্যান্সিনাইজেশন শুরু হল তখনই নতুন করে কমুনিষ্ট লেখকদের পক্ষ থেকে যতাদর্শ সাংবাদিকতাবলিত উপভাষা লেখার কথা ছিল। লেখা হল না। এমন কি দেখা যায়, দীপেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় যখন 'তৃতীয় ভূবন'-এর মতো উপভাষাে দুজন সমমতাদর্শী ছেলেমেয়ের অন্তর্লোক উন্মোচন করেন, তখন যতাদর্শের সংকট সেখানে মুখ্য হয়ে ওঠে না। কিন্তু সত্তরের দশকে দীপেন্দ্রনাথের 'বিবাহবাঁধকী' উপভাষাে কমুনিষ্ট আন্দোলনের বিখণ্ডিতবনের প্রতিকলন ঘটেছে সহকর্মীর সংবেদনশীলতার সঙ্গে, উপভাষিকের কলমে। চীনা আক্রমণের পরে যখন ১৯৬৩তে ভারতীয় কমুনিষ্ট পার্টি ছ'ভাগ হল, তখনো যতাদর্শের সাংবাদ থেকে কোনো বড় লেখা বেরল না। অথচ অবিভক্ত কমুনিষ্ট পার্টির কালেই আমরা পেয়েছিলাম ননী ভৌমিকের শক্তিময় কলম থেকে 'মূলো-মাটি'র মতো জোরালো উপভাষা। নায়ক চরিত্রের, তার সংগ্রাম ও আত্মসচেতনতার, যে বিকাশশীল ইতিহাসনিষ্ঠ ছন্দ তাকে ননী ভৌমিক শৈল্পিক সত্যতার মূর্তি দিয়েছেন। কিন্তু তিনিও, আরো অনেকের মতোই বোধ করি অজ্ঞতার বিবেচনায় নীরব থাকলেন। তার প্রবাসজীবনই শুধু এ পথে বাধা হল এটা ভাবতে পারছি না।

সেদিক থেকে বলতে পারি বাংলা রাজনৈতিক উপভাষা নতুন ভাবে লেখা শুরু হল সত্তরের দশকে। সমরেশ বসুর 'যুগ যুগ জিয়ে' উপভাষাে এবং তাঁর অত্র উপভাষােও পলিটিক্যাল পার্টিকে প্রেসার গ্রুপ হিসাবে দেখার একটা মনোভাব লক্ষ করা যায়। সেই প্রেসার গ্রুপ যে ব্যক্তিব্যক্তিকে এবং স্বাধীনতাকে গ্রাস করতে চায়, উক্ত উপভাষার নায়ক ত্রিদিবেশ সে-কথাই বলতে চেয়েছে। নকশাল আন্দোলনের ব্যর্থতার পটভূমিকাতে লেখা 'মহাকালের রথের ঘোড়া'র 'যুগ যুগ জিয়ে'র মতো শিথিল পৃথলতা নেই। তা অনেক পরিণত সৃষ্টি। নায়ক-চরিত্রের মেটামরফসে কল্পনায় তা অনেক বেশি শিল্পময়। কিন্তু সেখানেও সমরেশ পলিটিক্যাল পার্টি সংক্রান্ত তাঁর মূল মনোভাব থেকে সরে আসেননি। পলিটিক্যাল নভেল লেখার পক্ষে এতে একটা বিপদ ঘটে। ব্যক্তির পার্টি বিশ্বোদ্যের ট্রাজিক পরিণামের উপর যতটা একক্যাসিস পড়ে, যতাদর্শের ঐতিহাসিক তাত্ত্বিক অনিবার্যতা সে পরিমাণ প্রকাশ পায় না। তার ফলে উপভাষার স্ট্রাকচার কোনো তথ্যভিত্তি পায় না। আমি বলছি না যে, দক্ষিণপন্থী অপরচুনিজম ও অতিবায় অ্যাডভেনচারিজম নিয়ে তাত্ত্বিক তর্ক জুড়তে হবে, বা ইনডিয়ান স্টেটের চরিত্র নির্ণয়ের চূর্ণচেরা তর্কে নামতে হবে।

কিন্তু তাহলেও বসব, উপভোগ নাটক নয়। কাজেই তার কৌকচায়েন লজিক্যাল ভিত্তির যুগে থাকে একটা জীবনতত্ত্ব। কারো স্বপ্ন ভাঙার ইতিহাস বলতে হলে স্বপ্নের চেহারা, স্বরূপ, স্বপ্নের সঙ্গে স্বাপ্নিকের অন্তর্বিচ্ছেদের ইতিহাস বলতে হয়। 'মহাকালের রথের ঘোড়া' উপভোগের গুরুত্ব আমি অস্বীকার করছি না। কিন্তু একথাও সঙ্গে সঙ্গে বলব যে, রুইতন কুমির রাজনৈতিক দুরাশার বাস্তব পৃষ্ঠপট্ট অবহেলিত থেকে গেছে। এইজন্ত যেটা এখানে হবাব কথা লেখক কি সেটা হলেন—'পরাজিত নাগকের প্রবল একাকীত্বের বিষাদের সঙ্গী' ? সামাজিক টেনশন ও ব্যক্তির প্রতিক্রিয়া দুইকে একসঙ্গে না দেখলে তো তা হওয়া বাবে না। তিনি তাঁর 'অন্দর' উপভোগে যখন এর আগে বুঝে নিতে চেয়েছিলেন কোন ভূমিতে ফা সিজম জরায়, তখন তা অনেক বেশি রাজনৈতিক তাৎপর্য পায়, যদিও 'মহাকালের রথের ঘোড়া'র শিল্পোৎকর্ষ তাতে নেই। নকশাল আন্দোলন নিয়ে ধারা উপভোগ লিখেছেন তাঁরা প্রায় সকলেই ব্যক্তির বিষয় পরাভবের কথাটা ব'লে চেয়েছেন। সকলেই নিযোগান্ত পঞ্চমাত্র নাটকের শেষ অঙ্কের কথা ব'লেও বাস্তব হলেন—এই প্রশ্নটা তাঁরা নিজেদের করলেন ন' কেন যে নকশাল আন্দোলনের মধ্যে কী ছিল যা একদশকের প্রায় এক ডজন উপভোগিককে নাড়া দিয়েছে। শীর্ষেন্দু মুখোপাধ্যায়ের 'শ্রাবণ' উপভোগে বা এই জাতীয় অল্প কারো অল্প উপভোগেও বেশ বোঝা যায় যে হিরণ্যবাদের ব্যাপার-সাপার লেখকেরা জিঃর থেকে দেখেনি। হিরণ্যবাদের পরিস্থিতি লেখকদের ভাবিয়েছে সেটা টের পাওয়া যায়। কিন্তু তা যে শুধু রাগী যুবকের বিলাসী ক্রোধ ছিল না, এটা বলতে গেলে সমাজবীক্ষণ দরকার।

সত্তরের রাজনৈতিক অস্তিত্ব অনেক বেশি চকস, যত্নাময়। ভিতর থেকে ধারা এই অস্তিত্ব-জট বুঝে নিতে চাইলেন তাঁদের মধ্যে একদিকে রয়েছেন দেবেন শাস্ত্রী ও অসীম রায়। দেবেন 'আপাতত শান্তি কল্যাণে' রক্তাক্ত পট-ভূমি ও মনোভূমিকে জীবন্ত করে তোলেন। তাঁর উৎকর্ষা তিনি বড় শিল্পীর মতো স্থির ভুলিকায় বৃত্ত করে তোলেন। অসীম রায় তাঁর 'আবহমান কান'-এ রাজনৈতিক রূপান্তর ও ব্যক্তির রূপান্তরের ছন্দকে কয়েক দশকের পটভূমি-সম্মত ঝাঁকেন। অল্প দিকে সমরেশ মজুমদার 'উত্তরাধিকার'-এ ঠিক এ ধরনের কাজ করেননি। কিন্তু একটা কাজ তিনি করেছেন—আমাদের স্বপ্নভবের যুগে ধাড়িয়ে তিনি স্বপ্নের গোড়ার দিকের কথা বলেছেন—বুঝিয়ে দিতে চেয়েছেন স্বপ্ন ও স্বপ্নপ্রস্টা দুয়ের মধ্যেই কত অসঙ্গতি ছিল। অস্তিত্বের সমগ্রতা উপভোগের জগতিতেই আসে রাজনৈতিক মতাদর্শের প্রশ্ন তার কর্মকাণ্ডের বিবরণ। অসীম

স্বায়ের উপন্যাসে—‘একদা টোনে’, ‘শবের খাঁচার’ ইত্যাদি প্রসঙ্গে বলা যায় ব্যক্তি-চেতনার সেই সমগ্রতার প্রেক্ষাপটে রাজনীতির কথা শুধে ব্যক্তিব্যের অন্তর্গৃহীতানে। এখানে তিনি একক। ‘আবহমান কাল’-এ নায়ক টুটুলের সমগ্র হয়ে ওঠায় তার রাজনৈতিক গঠন-ভাঙন গোটা ব্যক্তিব্যের সঙ্গে মিলেমিশে এক হয়ে গেছে। রাজনীতি সেখানে অদ্বাভা মতাদর্শ মাত্র থাকেনি।

যারা নকশাল আন্দোলনকে—তথা একটা অত্যন্ত জটিল রাজনৈতিক কর্ম-কাণ্ডকে একেবারে ভিতর থেকে দেখেছেন, যারা ঐ অস্বহীন জটের অংশভাক ছিলেন, তাঁদের লেখার একটা গুণ অবশ্যই প্রত্যক্ষতা। ‘একজনের শোনা কথার বিবরণ পড়ছি’—এমনটা তাঁদের লেখা পড়ে মনে হবার কথা নয়। ছ’খানি উপন্যাসকে এ প্রসঙ্গে আমি খুবই প্রতিনিধিত্বান্বিত বল মনে করি। একখানি স্বর্ণ মিজের ‘গ্রামে চলো’; অপরটি শৈবাল মিজের ‘অজ্ঞাতবাস’। যা এর আগে কোনো বইতে পাওয়া যায়নি ‘গ্রামে চলো’ উপন্যাসটির রঘুর ভিতর দিয়ে তার দেখা-মিলল—সেদিনের যুবক-সংকল্পের চেহারা। অজ্ঞেয়া যেখানে ‘আহা আহা’ করেছেন অথবা প্রচ্ছন্ন ‘হায় হায়’ করেছেন সেখানে এই বইতে নায়ক-চরিত্র পরিকল্পনায় দেখা গেল নেতি ছাড়াও একটা কোথাও এদের ভূমিকা-জ্ঞান ছিল। ‘গ্রামে চলো’, উপন্যাসরূপে ততখানি সর্বাংশ সার্থক হয়নি—কিন্তু রাজনৈতিক মতাদর্শ-সজ্জিত একটা এমন চরিত্র সে আমাদের দিয়েছে, যা একটা সময়ের বাঙালী যুসমানদের সং, সংকল্পবদ্ধ প্রতিনিধি। সবটাই আগুনের খেলার দেয়ালিবিলাস যে ছিল না—কোথাও একটা নীল ইম্পাতও ছিল—এই বইটি সেকথা বলে। ‘অজ্ঞাতবাস’ সেই দুর্দমনীয় যুবকদের বীরত্বের নাগরিক দিকটি তুলে ধরেছে—আ্যকশনগুলির জীবন্ত বর্ণনা খুল্লনারসুলভ শব্দা বর্ণনা নয়। নিশ্চয় একটা কোন বোধ থেকে গোটা বাপারটা এসেছে তপেশের লড়াই—কিন্তু দুটি উপন্যাসেরই প্রধান ক্রটি—লড়াইয়ের বিবরণ যত, লড়াইটা কেন সে-বিবরণ তত নেই। স্বাধীনতা-উত্তর যুগসমাজ কত প্রতিশ্রুতি ভঙ্গের যন্ত্রণা পেরিয়ে, কতবার মায়ামুগের ডাকে জীবনের সীতাকে ফেলে, হারিয়ে, বিপ্লবের দিবাসপ্রে নিশীথের নিশ্চিন্ত নিদ্রা বিসর্জন দিয়েছিল তা বলা হল না। ‘অজ্ঞাতবাস’-এর মিলির অপব্যয় বৃষ্টি লেখকের অজ্ঞাতে গড়ে ওঠা গোটা বাপারটার একটা প্রতীক।

শেষকালে তপেশ যখন মাটিতে মুখ ঘসটায়—‘আমি আর পালাবো না, তখন বোকা মুন্সিল হয় সে কোথা থেকে পালাবে না বলছে। তপেশদের কৃতকর্মের

পোলিটিকাল লজিকটা স্পষ্ট ছিল না বলেই এমনটা ঘটেছে—এ অভিযোগ কেউ করলে তার কী জবাব ?

ছদ্ম

সেদিক থেকে বাংলা রাজনৈতিক উপভ্রাস ক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য সংযোজন ঘটালেন মহাশেখা দেবী। তাঁর 'হাজার চুরাশির মা' নিঃসন্দেহে নকশাল আন্দোলনের পটভূমিকায় লেখা একখানি গুরুত্বপূর্ণ গ্রন্থ। কিন্তু যে-ধরনের ট্রাজিক পক্ষযাত্রা চেতনা এ বিষয় নিয়ে লেখা সব বইগুলিকে শেষ অবধি আচ্ছন্ন করে ফেলে—'গ্রামে চলো'র মতো ব্যতিক্রম মনে রেখেও বলছি—'হাজার চুরাশির মা' তা থেকে রেহাই পায়নি। যদিও লেখিকার ক্রোধের দীপ্তি তাঁর দীর্ঘশ্বাসের হাওয়ার নিবে যায়নি, তবু আমার এ অভিযোগ উড়িয়ে দেওয়া যায় না। কিন্তু 'অগ্নিগর্ভ' অসামান্য গ্রন্থ। বসাই টুডু স্বাধীনতা-উত্তর বাংলা কথাসাহিত্যে অগ্নিস্তম্ভ চরিত্র। যথার্থ বলতে কী, স্বাধীনতা-উত্তর বাংলা কথাসাহিত্যে বসাই টুডুই একমাত্র পূর্ণাঙ্গ শিল্পসার্থক রাজনৈতিক ব্যক্তিত্বরূপ। কালী সঁাতরা যেমন বিপ্লবীর স্বপ্নভঙ্গের দ্বন্দ্বমান চরিত্র—বসাই টুডু তেমন নতুন স্বপ্ন যে গড়ে তুলবে তার ছবি। 'অপারেশন বসাই'-এ বসাইয়ের লাশ সনাক্ত করার জ্ঞান বারবার ডাক পড়েছে কালী সঁাতরার—এটা একটা প্রতীকী ঘটনা। কালীর স্বপ্নটা খাটি ছিল—অকৃত্রিম বিপ্লবের স্বপ্ন যে দেখেছে সেই পারে বিপ্লবীকে মনে রাখতে। উপভ্রাসে বসাই পাঁচবার মরেছে—মরা বসাই কিছুদিন বাদে আবার অ্যাকশন শুরু করেছে। অর্থাৎ বসাইর মরে না—ততদিন স্বাভাবিক ভাবেও মরতে পারে না, যতদিন না বাস্তব পরিস্থিতির আমূল পরিবর্তন হচ্ছে। এভাবে একটা 'মীথ' তৈরি হল। এই জাতীয় লোকস্বভিতে দৃঢ় পুরাতন 'মীথ'-এর দু-একটা আঁকও হারিয়ে যারনি। ধনী বা অভ্যাচারীর যম বিশেষ ডাকাত মরেও মরেনি—এ কি-বদস্তী সেদিনও সচল ছিল। বারবার সনাক্ত করার ভিতর দিয়ে আরো একটা কথা প্রমাণিত হচ্ছে—সবার মুখেই বসাইয়ের আদল—বসাই বসাই—যে শোষণের বিরুদ্ধে উঠে দাঁড়ায়, লড়ে, মরে সেই বসাই। উপভ্রাসের পঞ্চম পরিচ্ছেদটিতে বসাই-কালী সঁাতরা সংবাদে বর্ণিত হয়েছে বসাইয়ের রাজনৈতিক অভিজ্ঞতার ও তার নিজের রূপান্তরের অভ্যন্তর তাৎপর্যপূর্ণ ইতিহাস। অতিশয় অস্বস্তিকর প্রসঙ্গ বসাই তুলেছে। এ প্রসঙ্গের সব ক'টি

হয়তো ঠিক নয়, বসাইয়ের ক্রোধ হয়তো কতকটা ব্যক্তিগত—কিন্তু আমি সমালোচক হিসাবে বলব—উপভাষার বিচারে বসাই অতীব জীবন্ত চরিত্র। লক্ষণীয়, তার চলাকোরা, মাছুষের প্রতি মমতা, জীবনের প্রতি আসক্তি, সহজ তীক্ষ্ণ বুদ্ধি, বিচিত্র বলিষ্ঠ বাগভঙ্গি, সব মিলিয়ে তার প্রত্যক্ষতা চালেঞ্জের অতীত। কিন্তু তুর্কিমাকার গ্রামীণ কৃষি অর্থনীতির নিরেট কর্কশ জমি তার পায়ের তলায় রয়েছে বলে তার মুখের কথা একটা মাত্র রাজনৈতিক কর্মীর মুখের কথা নয়—বহু দিনের ক্রোধ আর বকনা দিয়ে গড়া মাছুষের কথা—‘লহুন জমানায়, পারটির বাবুয়া সানতাল-কাওরা-তিওররে ভাই ভায়া ভাবে ? জা ? তাখে সামন্তবাবুর বাসায় তুমরা পিয়ালয় চা খেতা, আমু মাটির ভাওে ?’ অথবা ‘কালীবাবু, বামুন-কায়েত খেতমজুর হয় না। হলে খেত-মজুর সমাজেও ছুগাছুত হত’, অথবা ‘লকসালরা গরম লোহায় হাতুড়ি মারতেছু, লিজেরা মরতে ডরাছু না, তাদের সবে রেসপেট দিবু হে, তুমরা যারা মরণে ডরাও, তুমাদের দিব না’ অথবা ‘বাবু শিকায় সানতাল মুতে দেয়’—এইসব কথা তব্ব হিসাবে কতদূর ঘাতসহ সে না হয় কক্ষি সহযোগে আরামকেদারায় বসে আলোচনা করা যাবে—কিন্তু একেবারেই অস্বীকার করা যাবে না। সামনের জ্যাস্ত লোকটাকে। আমি মহাশেষতা দেবীর ঔপভাষিক ক্রটি সম্বন্ধেও বিশেষ সচেতন। তিনি তাঁর পক্ষপাত ও ক্রোধকে বেশি প্রাধান্য দিয়ে ফেলেন। একথা মানি যে, বুর্জোয়া সমাজের বিকাশের দিনে যে আঙ্গিকরীতির আহুগতা শোভন ছিল, সেই সমাজের অবক্ষয়ের দিনে সে আঙ্গিকরীতিও ভেঙে পড়ে। আবাহনের দিনের শুচিবস্ত্রে বিশর্জনের দিনে কাদা লাগবেই—কিন্তু এটা যেন একটা ‘গিমিক’ না হয়।

বাঙালি ঔপভাষিকেরা সত্তর দশকের আগুন-রক্ত-ঝরা দিনগুলিতে একটা কথা ঠিক বুঝেছিলেন এ আগুন, এ রক্ত আমাদের সকলের। নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়ের ‘স্রোতের মুখে’ বা গজেন্দ্রকুমার মিত্রের ‘বন্ধুমেধ’ বা ভূপো-বিজয় ঘোষের ‘সামনে লড়াই’ প্রমাণ করে বাঙালি লেখকদের উৎকর্ষা ও উদ্বোধ। সাঁওতাল বিদ্রোহ নিয়ে লেখা তারানন্দরের উপভাষা ‘অরণ্যবন্ধি’ প্রকাশিত হবার পর বর্তমান প্রবন্ধকারকে কথাপ্রসঙ্গে তিনি বলেছিলেন, ‘দেখেছ, নকশাল আন্দোলন আগেও হয়েছে।’ একথা আর কিছু প্রমাণ করে না—প্রমাণ করে একটা অনস্বিকর গতাদর্শের সামনে বাঙালি লেখকের আত্মসংকোচ।

কবিতায় কলকাতার ছায়া

কলকাতা যখন কলকাতা হয়নি, যখন তা ছিল পুর পুর পল্লীর প্রাকৃত সমাবেশ বাজ, তখন একটা আধুনিক মহানগরীর সংশয়, স্ববিরোধ, উৎসেগ কিছুই তার গ্রামীণ ধারণাত্মক জীবনকে স্পর্শ করেনি। সেদিন কালীঘাট ছিল মধ্যযুগীয় প্রাচীন বিশ্বাসের প্রতীক। ষোড়শ শতাব্দীতে লেখা বাংলা কাব্যে কালীঘাটই ছিল এতদকালের প্রতিনিধি। তখনো পুরনো জীবন ডাঙে নি, একটা বাইরের প্রয়োজনে গড়ে ওঠা এই মেট্রোপোলিসের ক্রমবিস্তার তখনো শুরু হয় নি। সেদিনের নৌযাত্রী গজাবন্ধ থেকে তীরবর্তী পল্লব প্রজ্ঞায় ঘন গ্রামদৃশ্য দেখতে দেখতে এর ভাবীরূপের কোনো ইলারাই পায়নি। কালীঘাটের মন্দিরে পুষ্টো দিতে নেমে সে শুধু তখনো পর্বত অটুট এক জীবন-চরণকে প্রণাম করে গেছে।

বালিঘাট এড়াইল বেগিয়ার বালা।

কালীঘাটে গেল ডিঙ্গা অবলান বেলা ॥

মঠাকালীর চরণ পূজেন সদাগর।

তাহার মেলান বেয়ে যায় মাইনগর ॥

কালীঘাটের কালিকার দৌলতে কলিকাতা শুধু যে আমাদের উত্তর অঞ্চলের প্রতিবেশীদের কাছে অজ্ঞাতায় পরিচিত তাই নয়, কবিতাতেও তাই নিয়ে আমাদের অহঙ্কার কিছু কম ছিল না— ‘এই কলিকাতা কালিকাঙ্কিত কাহিনী ইহা সবার শ্রুত’ বিষ্ণু চক্র ঘুরেছে হেথায় মহেশের পদধূলিতে পুত।’ কিন্তু তাহলেও কবিরাজানভেন, দেবীর দৌলতে কালীঘাটের গ্রাম-মহিমাকে অনন্ততার বন্ধনা জানালেও মহানগর কলকাতার ধূলোয় প্রাচীন গৌরবের অবশেষ খুঁজে পাওয়া যায় না। কলকাতা নয় পুরাপ্রসিদ্ধ ষোড়শ মহাজনপদের কেউ। এখানে শতাব্দীতে শতাব্দীতে মঞ্চস্থ হয়নি ইতিহাসের করুণ পঙ্কাজের শেষ দৃষ্ট, অথবা ক্ষেত্র-বাটোর প্রগলভ বাচালতা। এর সে ঐতিহাসিক মহিমা নেই, যা থাকলে এর উদ্দেশ্যে বলা যেতে পারতো— ‘ময়ূর আসন চোরে নিয়ে গেল কোহিনূর গেল

সাগরপারে / কিছু না কহিলে নীরব বহিলে গরবী এই তো সাজে তোমারে ।
তাই বুঝি এই কনিষ্ঠ ভারতীয় মহানগরী শৈশব থেকেই অকীভূত করে
নিয়েছে এক সহজাত স্ববিরোধ, বাণিজ্যের 'বিশ ডায়নি'—কথাটি বুঝদেব
বহুর—এ মহাজনপদের করকোম্পিতে ছিল এক প্যাটার্ন-ভাঙার দুর্ভাগ্য।
পুরনো গ্রামীণ ঐক্য ভেঙে এর উন্মেষণবর্ষেই জেগে উঠেছে এক বিচিত্র
প্রতিযোগিতাপরায়ণতা—যার আধুনিক ফল হল, অপরের মুখ কালো করে
দেওয়া ছাড়া আমাদের আর কোনো সাধ নেই। উন্মেষণবর্ষে হতোমদাসের
পাচালীতে এটাই ছিল আরো 'ক্রুড'—'হেথা ঘুঁটে পোড়ে গোবর হাসে
মিছে কথার কী কেতা।' 'ক্রুড পাল্টে যাচ্ছিল কলকাতার আগেকার
সহবৎ, লাবেক ধারা ধরন। তার একদিকের ছবি মেলে হতোমদাসের
বিখ্যাত গানে 'খামটা খানকীর খাসা বাড়ি ভদ্রভাগ্যে গোলপাতা',
আরেকদিকের পরিচয় পাওয়া যায় হতোমদাসের অল্প একটি আক্ষেপে :

দিনে দিনে কলিকাতার মর্ম দেখি চমৎকার ।

অসহ্য হতেছে মাগো ! অসাধ্য বাস করা আর ।

জীয়েছে এই তো জ্বালা মা গো !

মলেও শান্তি পাবে না,

মুখাঘির দফা রফা কলেতে করবে সংকার,

হতোমদাস তাই শহর ছেড়ে আসমানে করেন বিহার ।

এ মহানগরের প্রাথমিক প্রতিক্রিয়ার উল্লিখিত ত্রাণনা কিছু বেশিদিন
স্থায়ী হয়নি। বরঞ্চ বলা যায় অনেকেরই 'স্বর্গের জোরে' সপোনদর' এই শহরের
রূপে মুগ্ধ হয়ে তার বন্দনা গেয়েছেন। রূপটাদ পক্ষী তাঁদের অঙ্গতম।
'সেরে দিলে কলে কলে / এবার কলেতে বানাবে ছেলে'—রূপটাদের এই
মস্তবোর সঙ্গে হতোমের 'মুখাঘির দফা রফা কলেতে করবে সংকার' এই
আক্ষেপ মিলিয়ে দেখলে বোঝা যায় এই নতুন শহরের 'মোবিলিটি' তথা
গতিবেগের সামনে ঝাড়িয়ে এক একজনের প্রতিক্রিয়া এক এক রকম হয়েছিল।
মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র রায়কে ভারতচন্দ্র যে ভাষায় বন্দনা করেছিলেন রূপটাদ পক্ষী
প্রায় সেই ভাষাতেই, ('চন্দ্রদেবের ষোলোকলা হতে উজ্জ্বলা / শুক্লপক্ষ উদেন
শনী এর পক্ষপাত নাই কোনো নিশি / শুক্লপক্ষ কৃষ্ণপক্ষ নাই অন্তর')
কলিকাতা বন্দনা করেছিলেন। বুঝতে ভুল হয় না এ শহর বন্দনা এক অর্থে
ইংরাজ বন্দনা তথা রাজবন্দনাও বটে।

একটা বোধ প্রথম থেকে মজবুত হয়ে গড়ে উঠেছিল যে, এ মহানগর নতুন

রাজাদের কীর্তি। ধারণা ভুলেছিল এই রাজারাও মজবুত, এই মহানগরও মজবুত। আর তার সেই মজবুতির মহানাগরিক বস্ত্র প্রভীক হলো ফোর্ট উইলিয়াম—কলিকাতার কেন্দ্র। চারিদিকের ছুটন্ত বাতাস গাড়ি-বোড়া, ট্রাক্টরের গতিবেগের মাঝখানে এই কেন্দ্র কালীঘাটের মন্দিরের থেকে নৃতনতর এক স্থায়িত্বের বোধ এনে দিল। শাসক এবং শাসিত দু'দলই ছিল দু'ভাবে সে বোধের অংশিদার। আঠারো শ' এগারো সালে লেখা একটি কবিতা 'Calcutta in 1811' কলকাতার তৎকালীন ট্রাফিক বিষয় হলেও জানাতে ভোলেনি কেন্দ্রের সাক্ষ্যমহিমা—'When the wide Fort resounds the evening horn' আর তার সঙ্গে মিশিয়ে নিয়ে যদি মনে মনে শুনে নেওয়া যায় তখন গড়ের বাদ্য 'কল বুটানিয়া কল দি ওয়েডস', তাহলেই কলকাতা হয়ে যায় উনবিংশ শতাব্দীর স্বাধীনতাবিহীন ব্রিটিশ সাম্রাজ্যের প্রতাপের প্রাসাদ। প্রাসাদমণী সে নবনগরীকে অমরাপুরী বা স্বর্গপুরীর সঙ্গে তুলনা করেছেন ঈশ্বর গুপ্ত ('কোথায় অমরাপুরী কোথা স্বর্গপুর'), তুলনা করেছেন দীনবন্ধু মিত্র ('অলক! অমরাপুরী শোভা একাধারে'), তুলনা করেছেন রূপচন্দ্র পন্ডী ('স্বর্গের জ্যোতিঃসহোদর')—কিন্তু এ স্বর্গপুরী যে ইংরেজের রচিত, লালিত ও তাদেরই কেন্দ্রের দ্বারা রক্ষিত এ কথা বলতেও কেই ভোলেন নি। ফোর্ট উইলিয়ামের যখনই উল্লেখ করা হয়েছে কবির তখনই এর অজ্ঞেয়তার প্রসঙ্গটি উত্থাপন করেছেন। দীনবন্ধু বলেছেন 'দক্ষিণে রক্ষিত দুর্গ শক্ত অতিশয় / বিজয় পতাকা ওড়ে শত্রু পরাজয়'। হেমচন্দ্র বলেছেন, 'অদূরে দুর্জয় দুর্গ গড়-বাই / প্রকাণ্ড যুগতি জাগিছে সদাই / নিপক পশিবে হেন স্থান নাই / চরণ প্রকালি জাহ্নবী ধায়'। 'চরণ প্রকালি জাহ্নবী ধায়'—এই উক্তিটির মধ্যে কি অবমানিতের বেদনার অতিপ্রচ্ছন্ন অঙ্কুরকে অহুভব করা যায়? যে জাহ্নবী ধন্ত বিষ্ণুপদরজ মাধায় ধরে, সে ইংরেজের কেন্দ্রের পা ধুইয়ে দিচ্ছে, পুরাণে অভিজ্ঞ হেমচন্দ্রের চোখে এ অসঙ্গতি তো এড়িয়ে যাবার কথা নয়! বাই হোক কেন্দ্র এবং কেন্দ্রের অহুভবে গোরা বাহিনী কবিদের কাছে ব্রিটিশ শাসন ও কলকাতার স্থায়িত্বকে একাকৃতি দিয়েছিল। আঠারোশ পঁচাত্তর সালে প্রিন্স অফ ওয়েলস্ কলকাতা আসেন। "ভারতভিক্ষা" কবিতায় হেমচন্দ্র লেখেন :

কোটি তারা যেন একত্রে উঠে,

সৌর চূড়ে চূড়ে রয়েছে ফুটে

গৃহ পথ মাঠ কিরণময়—

নিশিতে যেন বা ভাষ উদয়।

কমকে কমকে বাজে বাদন

বুটিশের ডেরী শমনদমন

রুল বুট্যানিয়া রুল দি ওয়েন্স্‌স্‌

সঙ্কীত তরঙ্গে নিনাদ ধায়।

কলিকাতা মহানগরীতে মৃত সাম্রাজ্য মহিমার সামনে বাঙালি কবির সে অভিসৃতি পরোক্ষে এই শহরের সঙ্গে তার বিচ্ছিন্নতার স্বীকৃতিও বটে! এ কলকাতা যে ইংরেজ শাসকশক্তিরই নগর প্রতিমা তাও যেন চমৎকার ফুটে ওঠে দীনবন্ধুর কলিকাতা বর্ণনায়—বীরকীর্তি মহামেট পরশে গগন / কলিকাতা হাতে রাজদণ্ড হুশোভন। চাঁদপাল ঘাটে বা ডকে জাহাজের সারী একবার হেমচন্দ্রের মনে হল 'জারুবী সলিলে এদিকে আবার / দেখ জলযান কাতারে কাতার / গুণবৃক্ষ যার শালবৃক্ষ ছাপি দাজা উড়ায়, আবার দীনবন্ধুর মনে হল—বিহাজিত ঘাটে সিদ্ধপোত অগগন / ভাসিতেছে জলে যেন দেবদারু বন। এ সম্পদ, এ ঐশ্বর্যের সঙ্গে যে ঐ কবিদের দৃষ্টির যোগই মাত্র আছে, অন্তরের যোগ নেই তা তো বোঝা যায় হেমচন্দ্রের উদ্ধৃত কবিতাটির নাম দেখে। "ভারত বিলাপ" নামটিই যেন বুঝিয়ে দেয় এ কলকাতার ঐশ্ব্য পরশ ঐশ্ব্য। ঈশ্বর গুপ্তের চোখে দেখা কলকাতার বড়দিনের মতো তার সবটুকুই পরহস্তগত।

তবু একটা গৌরববোধ কলকাতাকে ঘিরে বাঙালি কবির জেগে উঠেছিল। সেটা হল কালকাটা এলিটদের সম্বন্ধে গর্ববোধ। সুরধুনি কাব্যে যেমন উল্লেখ করা হয়েছে শহরের গ্রন্থকার, সম্পাদক, শিক্ষক, ধর্ম প্রচারক, চিকিৎসক, বাগ্মী প্রভৃতির, তেমনি রূপচাঁদ পক্ষীর কলকাতার গানেও এই সব সর্বাগ্রগণ্যদের কথা বেশ সবিস্তারে বলা হয়েছে। পার্থক্য শুধু এই যে, দীনবন্ধু যেমন এলিট তালিকার সংবাদপত্র সম্পাদকদের প্রাধান্য দিলেন, কী কারণে জানা যায় না রূপচাঁদ প্রাধান্য দিলেন ডাক্তারদের। কালী হালদার, আর. জি. কর, মহেন্দ্র সরকার প্রমুখ নানা শ্রমের ডাক্তারদের কথা তো তিনি বলেইছেন, এ কথাও কলকাতার গৌরব বলে তিনি মনে করেছেন, 'গন্ধাধর সেন, রমানাথ সেন আরাম করেন পিঙ্গলজর'।

কিন্তু এই প্রাসাদ-গ্যালের আলো-কলের জল (বেলা চারটেয় কলে জল আসা নিয়ে একটা হৃদয় গানও লেখা হয়েছিল) স্টিম ভেসেল ইত্যাদির মাঝখানে এ মহানগরীর বুকভরা ব্যথার হৃদিসণ্ড কেউ কেউ পাচ্ছিলেন। নৈশ কলকাতার সে ছবি এঁকেছেন বিহারীলাল তাঁর প্রেমপ্রবাহিনী'-তে :

কতদিন এ নগরে নিশীথ সময়ে
 সে সময়ে নিগর্ণ রবেছে স্তম্ভ হয়ে,
 রোমময় তারা সব করে দশদণ
 যেন মণিৰচিত অসীম চন্দ্রাতপ ;
 কোনোদিকে কোনো রস নাহি স্তনা যায়
 নতুমাত্র পিষ কাঁহা হাঁকে পাণিয়ায় ।
 গানের আলোক আছে পথ আলো করে
 প্রহরীর দেহ টলমল ঘুমদোরে ।
 ফিরিয়াছি পথে পথে পাড়ায় পাড়ায়
 যেখানে দুচোখ গেছে গিয়েছি সেধায় ।
 কোথাও উঠিছে হররা উল্লাস চিংকার
 যেন ঠিক যমালয়ে নরক গুলজার ।
 কোথাও উঠিছে হরিবোল হরিবোল,
 ধেই ধেই নাচিতেছে বাজিতেছে খোল ।
 পথে পথে শ'ড়িদের ধন'ী ঠেলাঠেলি,
 'হার উপরের ঘরে যগা' হাসি খেলি ।
 আলো পাশে যাকোয়াল লোটে নর্দমায়,
 গায়ের বিটকেল গন্ধে আত উঠে যায় ।
 কোনো পথে বাবুজির পাটশালের দ্বারে,
 পড়ে আছে দু এক অনাথ অনাহারে ।

এই প্রথম এক সংবেদনশীল কবির মন্বয়তায় প্রতিবিম্বিত হল এই মহানগরের
 উষ্টোমিক । প্রাসাদনগরীর আলোকিত অহঙ্কার, রাজদণ্ডধরুণ মহামেণ্টের তুচ্ছ
 উচ্চাশা, গড়ের প্রায় অবিনশ্বর অটলতা, চাঁদপাল ঘাটের চমকদার চাকলা,
 চৌরঙ্গীর জেদ্দাদার সাক্ষাৎ বিলাসের অস্ত্রদিকে, আড়ালে, পিছনে যে এক বিকার
 বিহীন কলকাতা রয়েছে — এ কবিতায় সেটা ধরা পড়ে । উদ্ধৃত অংশের শেষ
 দুটি ছন্দে এ মহানগরীর অহমিকা এবং শ্রানির যুগপৎ অবস্থিতি । এই প্রথম
 কলকাতার নৈশপ্রমত্ততা যে এক বিষয়তার পরিবেশক তা জানা গেল । কিছু-
 দিনের মধ্যেই তার নৈশ-নিশ্চলতার প্রায় পরাবাস্তব বর্ণনা দিলেন শিবনাথ
 শাস্ত্রী “গভীর নিশীথে” কবিতার এই অংশে :

'কি ঘোর গভীর নিশি ! আধার সাগরে
 যয় ধরা । চারিদিক এমনি স্থবির—

গ্রহরী কুকুর ডাকে, তার সেই রব
সহরের প্রান্ত হ'তে আর প্রান্তে যায় !
যেন প্রতিধ্বনি তার, প্রাণদেবের মিলে
লোকালুফি করে। এ কি ভয়ঙ্কর ভাব !

ধীরে ধীরে এই শহরের মোবিলিটি ও এ্যানোনিমিটির স্বরূপ কবিতায় ধরা পড়তে লাগল। শিবনাথ শাস্ত্রীর আর একটি কবিতায় (বীশাস্ত্রর হইতে প্রতিনিবৃত্ত মাতাল) দ্রুত পরিবর্তমান কলকাতার নির্মমতা ও উদাসীনতার একটি ছোট ছবির কথা এখানে মনে পড়ে। তবে এ বিষয়ে ভুল নেই যে, রবীন্দ্রনাথের “নগর সংগীত” (‘চিত্রা’) কবিতাটিতেই প্রথম মহানগরের আঁতের কথা বাক্য হয়েছে। সে কথা হল মহানগরের গতিবেগের সঙ্গে নিজেকে অড়িয়ে নেবার আকাঙ্ক্ষা ; সে মাদকতার নিজেকে মিশিয়ে দিতে চাওয়া। কলকাতায় ছুটন্ত রূপটাই কলকাতা, কলকাতা কলকাতাতেই, মানে তার সেই গতিবেগের মধ্যেই, একথা বলার কত আগে কলকাতা সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথের এই ‘গ্রিম’ অল্পভূতিটি উচ্চারিত হয়েছিল— ‘সকলি ক্ষণিক, খণ্ড, ছিন্ন, পশ্চাতে কিছু না রাখে চিহ্ন, পলকে মিলিছে, পলকে ভিন্ন ছুটিছে মৃত্যু পাথারে’। অনেক পরে ঠিক এমন ভাবে নয়, এমন করে নয়, কিন্তু বুদ্ধদেব বহুও তাঁর “কলকাতা” (‘জীতের প্রার্থনা : বসন্তের উত্তর’) কবিতায় এই শহরের প্রেম আর নির্মমতার মিশ্ররূপের বন্দনা করেছেন প্রেমিকার উদ্দেশ্যে প্রেমিকার মতো :—

তুমি কাউকে মনে রাখো না, তুমি শুধু পায়ের লগ,
মমতা করো না অতীতেরে, তুমি শুধু গতির বেগ—

এই শহরের সঙ্গে সম্পর্কের ক্ষয়ময়তায় কোথায় যেন রয়েছে এক উদাসীনতা ও আগ্রহের অসবর্ণ মিশ্রণ। এ আমাদের আহ্বান করে, কিন্তু কিছু হাতে তুলে দেয় না, ডাকে কিন্তু সাড়া দেয় না। “নগর সংগীত”—এর কবি বলেছিলেন ‘পূজা দিয়ে পদে করি না ভিক্ষা বসিয়া করি না তব প্রতীক্ষা কে করে, জিনিবে হবে পরীক্ষা’—বুদ্ধদেব বহুর কবিতায় আরো অন্তরঙ্গ ও ব্যক্তিগত হয়ে উঠল একথাই :—

কোনো কথা তুমি দাও নি আমাকে, শুধু ডাক দিয়েছিলে,
আমারও কোনো যৌতুক ছিল না, উৎসুক অনিশ্চয়তা ছাড়া ;
তবু তাই—তাই তোমার রাস্তার বাঁকে বাঁকে

আমার চোখের সামনে
খুলে গেল ভবিষ্যতের দুয়ার।

রবীন্দ্রনাথের কলকাতা আর বুদ্ধদেবের কলকাতার মধ্যে মিল এইখানে, কলকাতা লভ্য নয়, জের। অমিল এইখানে যে কলকাতার জীবনরস রবীন্দ্রনাথের কাছে জের হলো পের নয়, বুদ্ধদেবের কাছে পের। কিন্তু কলকাতা ধরা দিয়েও ধরা দেয় না। “নগর সজীত”-এর কনি এই কলকাতারই ছেলে। কলকাতা থেকে তাঁর যাত্রা শুরু। কলকাতা নিয়ে তাঁর কাছে কোনো নতুন দিগন্তের সংবাদ পাঠায়নি। বুদ্ধদেব পৌঁছলেন কলকাতায়— তিনি বাইরের ছেলে। তাই আবরণে অনাবরণে অর্ধাবরণে কলকাতা তাঁর কাছে রহস্যময়ী। রবীন্দ্রনাথের কাছে কলকাতা গন্ধে পন্ধে মেশানো। বুদ্ধদেবের কাছে কলকাতা গন্ধকবিতা। একটা কথা লক্ষ করি, রবীন্দ্রনাথ সেনগুপ্তের কবিতায় কলকাতাও হয়ে উঠেছে তাঁর জীবনভাষ্যের এক অন্ততর প্রতিমা। দোবাঝারের ঘোড়ে ফুলের দোকানের পাশে কলাইয়ে মাংস খুঁড়চে—এই জাতীয় অভিজ্ঞতা আসলে কলকাতা সঘন্থে কবির বিশিষ্ট অভিজ্ঞতা নয়, জীবন সঘন্থে কবির সাধারণ অভিজ্ঞতার ঘটনাসঙ্কেত। কলকাতাকে কবির কবিতায় নিয়ে এসেছেন আধুনিক তাত্ত্বপর্বে তিরিশের যুগে। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে একথাই বা ভুলে যাবো কী করে যে, কলকাতার কবিতাতেও রবীন্দ্রনাথই সর্বাগ্রগণ্য। কলকাতার মধ্যবিত্ত পাড়ার রবিবারের দুপুরের শ্রাব্যরূপ (‘নবজাতক’-এর “এপারে ওপারে” কবিতা) অথবা কিছুগোয়ালার গলির দৃশ্যরূপ (‘পুনশ্চ’-এর “ধাঁশ”)—এই সব কবিতা তো মনে করতেই পারি, আরো মনে করতে পারি “ক্যামেলিয়া”র মতো নানা কবিতা, কলকাতার পট পরিবেশ যেখানে ব্যবহৃত হয়েছে। তবে রবীন্দ্রনাথের কলকাতা সব থেকে জমে উঠেছে যে কবিতায় সেটি সহজ পাঠের একটি সহজ কবিতা—‘একদিন রাতে আমি স্বপ্ন দেখিছ’। কলকাতার স্বপ্নছায়ায় যেন পরাবাস্তবের ছোঁয়া লাগলো ঠিক তখনই যখন ‘ইটে গড়া গটার বাড়িগুলো লোজা’ ছুটেতে শুরু করলো। তারপরই আর রাত্তা অজগর সাপ হতে বাধলো না, হাওড়ার ত্রিজ বিচ্ছে হয়ে গেল, যে-মহুমেন্ট উনবিংশ শতাব্দীর কবির কাছে—একটু আগে আমরা বলেছি সে-কথা—রাজহতরূপে সহজে প্রতিভাত হয়েছ, সে মহুমেন্ট হয়ে গেল বেপা হাতির তঁড়। ছুটন্ত কলকাতার দোলানিতে—‘মহুমেন্টের দোল যেন বেপা হাতি শূন্তে দোলায়ে তঁড় উঠিয়াছে মাতি’। কিন্তু কলকাতার এই স্বপ্নলব্ধ অদ্ভুত হাবভাবের মধ্যে একটা বোধ হয় অল্প কথাও উকি কুঁকি দেয়—এই সত্যত চলিষ্ণু শহরে প্রতিমুহূর্তের রূপান্তরের মোচড় লেগেই বুঝি এই এক এক আকারে অল্প অল্প ছুটন্ত আরণ্যক প্রাণীর আবল লেগেছে। ছবিগুলি বুঝি

কলকাতারই অবচেতন অভিপ্রায়ের ইশারা। ছুটে কোথায় বাবে কলকাতা সেটা বড়ো কথা নয়— ছুটন্ত ব্যাপারটাই কলকাতা। তাই শেষ কথা— ‘দেখি কলকাতা আছে কলকাতাতেই’। এটা স্বপ্নভঙ্গ নয়, এটাই কলকাতার রিয়্যালিটি।

কবিতার কলকাতার কথা বলতে গেলে একটু আলাদা করে বলে নিতে হয় কলকাতার কবিতার ট্রামের প্রসঙ্গ। ট্রাম কলকাতার প্রতীক—বাস তো জেলা শহরেও আছে—কিন্তু বিদ্যুৎবাহিত ট্রাম আর মাহুয়ে টানা রিকশার পাশাপাশি অবস্থান বুঝি একমাত্র কলকাতার ব্যাপার। নৌকায় বসে ছপাশের তীর-ভূমিকে দেখতে দেখতে চল! নিশ্চয় উপভোগ্য। ট্রামের জানালা দিয়ে একটু আলস্যের সঙ্গে রাস্তার দৃশ্যও কম উপভোগ্য নয়। জ্যোতিরিন্দ্র মৈত্র এভাবেই দেখেছিলেন—‘প্রমসঙ্গ ট্রাম চল। রাস্তার দুধারে বৃক্ষচূড়ায় এসেছে চৈত্র’। ট্রামেই ক্যামেলিয়ার নায়কের সঙ্গে নায়িকার দেখা হয়েছিল। বিষ্ণু দে-র “চম্পা-চুংরি”র নায়ক এক লিবিডো ত্যাগিত উদ্ভাস্ত দিনে চকল কলনায় খেচ্ছাত্তরী বাস ছেড়ে বৈভাচারী ট্রামই ভালো বলে ভেবেছে। তখনো কিন্তু নতুন ব্রিজে ট্রাম লাইন পাতা হয়নি। বৃদ্ধদেব দেখেছেন শূন্য ট্রাম লাইনে জলের মতো চিকচিকে জোছনা,—কবিতা এও দেখেছেন ‘আপন জন্মের কোলে ক’রে ট্রামের জানালা আলো করে কলেজের ছাত্রী’, ওদিকে ট্রামের কল্পিত তারে বিদ্যুৎ চমক। ট্রাম যেন ছুই পঙ্ক্তিতে বাঁধা—ওপরে বৈদ্যুতিক তার, নিচে লোহার লাইন—নিয়মিত শ্লোকবদ্ধ গাঁথা কবিতা—বাস গন্তের ভারবাহী। সঘর সেনের ট্রাম থেকে নেমে চোরকীকে দেখা, অথবা কামাকী-প্রসাদের ভরা ট্রাম ও ফাঁকা ট্রামের উল্লেখ একথাই যেন বলতে চায়, কলকাতার ট্রামই ছিল, অস্তিত্ব এককালে ছিল, একটি দৃশ্য অভিজ্ঞতা। আর ট্রামের কথা উঠলে আলাদা করে আর কথা বলতেই হয় তিনি জীবনানন্দ। লক্ষ করি ট্রামের চেয়ে নিষ্কাম ট্রাম লাইন তাঁকে টানতো বেশি। বাদ্যের কিছু নেই।

—আরো চের ব্যর্থ অঙ্ককারে

বারা ফুটপাথ ধরে অথবা ট্রামের লাইন

বাড়িরে চলেছে

তাদের আকাশ কোনদিকে ?

(এইসব দিন রাত্রি)

ট্রামের লাইনে তারা কিসের ইশারা পায় ? ব্যর্থ অঙ্ককার কি বৃত্তার

কোনো অমূল্যবাহী? 'মহাপৃথিবী', কাব্যগ্রন্থের "কুটপাথে" কবিতার মূহুর্ত
হিস অমূল্যকটি আরো স্পষ্ট :

কয়েকটি আদ্যম সপিনী সতোদরার মতো

এই-যে ট্রামের লাইন ছড়িয়ে আছে

পায়ের তলে, সমস্ত শরীরের রক্তে এদের

বিষাক্ত বিষাদ স্পর্শ

অমূল্য করে হাটছি আমি।

একটু পরেই আবার ট্রামের লাইনের প্রসঙ্গে তিনি 'লিকটিকে' বিশেষণ
ছবি ব্যবহার করেছেন। সঙ্গ, সপিল এবং সেই সঙ্গে পিচ্ছিল হয়ে সে বিশেষণ-
ছবি সাপের কথা সেই সঙ্গে পরোক্ষ মূহুর্ত কথা মনে করায়। "একটি নক্ষত্র
আসে" কবিতায় শেষ ট্রাম চলে যাবার পরেই কলকাতার অমূল্য নৈঃশব্দ্যের
উপমান হিসাবে কবি 'অস্তিম নিশীথ' কথাটি ব্যবহার করেন— "অস্তিম" এই
সমাপ্তিসূচক বিশেষণটি আর অবহেলা করা যায় না। তাঁর জীবনেরও
অস্তিম রাত্রির সঙ্গে ট্রামের সংযোগের কথা আমরা ভুলনা, তাঁর জীবনের শেষ
ট্রাম। তাই জিজ্ঞাসা করতে হয়, তিনি কি টের পেয়েছিলেন?

জীবনানন্দ পরাবাস্তবী ছিলেন কিনা আমি জানিনা। কিন্তু যেহেতু যে
কলকাতার কথা তিনি বলতে চেয়েছেন, সে অধিকাংশ ক্ষেত্রেই রাতের
কলকাতা, তাই তাঁর গহন মনের তলদেশে প্রতিফলিত সেই রাতের কলকাতার
বাস্তবতার প্রতিমাগুলি অবিস্মরণীয়। এক্ষেত্রে অবশ্যই উল্লেখ করতে হয় তাঁর
সুবিখ্যাত "রাত্রি" কবিতাটি। সে রাত্রে মোটরকার গাড়লের মতো কেশে
অস্থির পেটল ঝেড়ে চলে যায়, 'তিনটি রিকশ ছুটে মিশে গেল শেষ গ্যাস-ল্যাম্পে
হায়াবীর মতো জাহ্নবলে,' 'কিরিজি বুঝ কটি চলে যায় ছিমছাম। ধামে ঠেল
দিয়ে এক লোল নিগ্রো হাসে'। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের কলকাতা তার অনিবার্য
ভাষ্যপূর্ব সমেত এ কবিতায় মূর্ত হয়েছে। রূপ যে কত পাল্টে গেছে, যাচ্ছে,
তা বোকা যায় বিহারীলালের চোখে দেখা নৈশ কলকাতার সঙ্গে জীবনানন্দের
দেখার ভুলনা করলে। জীবনানন্দের কলকাতা আধুনিক জগতেরই মতো
irrational জগৎ। সেখানে বহু অত্যাধুনের পাশাপাশি অবস্থান। মনে পড়ে
"ভিথিরী" কবিতাটিকে। আরো মনে পড়ে "এই সব দিন রাত্রি" কবিতায় এই
অংশ :

মনে পড়ে কবে এক রাত্রির স্বপ্নের ভিতরে

তবেছি এক কুঠ কলঙ্কিত নারী

কেমন আশ্চর্য গান গায় ;

বোবা কালা পাগল মিনসে এক অপরাধ,

বেহালা বাজায় ।

কুঠ এবং নারী, মিনসে এবং বেহালার সহাবস্থানে যেন এই শহরের দ্বিতীয় মহাযুদ্ধোত্তর বহু রৈষম্যের ভায়ে স্থির বিষয়তার জোরালো ছবি ফুটে ওঠে ।

এ শহরের রাজির চিত্র যেমন জীবনানন্দের, এর বিকেন্স বা সঙ্ঘার ছবি তেমন বিজু দে-র। “জয়াটমী” কবিতার প্রথম স্তবকে ট্রাফিক বিহীন ভীরাঙ্কাজ কলকাতার সঙ্ঘার ছবি বিজু দে-র নগরচিত্রগুলির প্রতিনিধি বলা চলে । এ সঙ্ঘার কথা তিনি নানা কবিতায় বলেছেন, কখনো বাস্তবের তীব্রক ভঙ্গীতে, কখনো বা গভীর সমবেদনায় । ভবনকার মধ্যবিস্তৃত কলকাতার সার্বিক এ্যানোনিমিটির বিবর্ণতা যেমন ফুটে উঠেছে “জয়াটমী” কবিতার এই অংশে— ‘তারপরে চা এবং তাস/ত্রিঙ্ক ভালো, না-হয় তো দ্বাশ ।/যোরতর উত্তেজনা, ধূমপান, আভিনাদ, শিল্পি, অট্টহাসি ।/তারপরে বাড়ি, অরুণল আর সর্দিকানি/এলোমেলো, গোলমাল, ঘেদাঘেদি, ধোঁয়া আর লঙ্কার ঝাল ।’ তেমনি আবার মনে পড়ে কলকাতার আগেকার দিনের কথা । “আমাদের ঘেরেরা” কবিতায় চাহুরের মরৎঘর্গে, বাংলার বুর্জোয়ার রেনেসান্সে ‘কলকাতায় পাড়া ছিল, পাড়ায় পাড়ায় গছ ছিল, স্বাদ ছিল, ছিল বিশিষ্ট চেহারা, ছিল প্রতিবেশী’ । দাবার বিদারক দিনগুলিতে আবার এই সঙ্ঘার উদ্দেশ্যে কবি বলেন, ‘তবু সঙ্ঘা চৈত্র সঙ্ঘা সমুদ্রের বার্তাবহ/দৃষ্টিদিনে স্তূতার শহরে’ (জল দাও) । জীবনানন্দের কবিতায় কলকাতার স্থিতি কোনো আলো ছড়ায় না । মনে রাখি কলকাতায় বুদ্ধদেবের মতো তিনিও আগন্তক । পক্ষান্তরে বিজু দে কলকাতার ছেলে । তাই রবীন্দ্রনাথের মতো বিজু দেও কলকাতা জড়িরে রয়েছে স্থিতিতে, সত্যায়, আর ভবিষ্যতের চেতনায় । জীবনানন্দ ‘কলকাতা একদিন করোলিনী তিলোত্তমা হবে’ এই অলীক স্বপ্নে শেষ পর্যন্ত নিরপেক্ষ থাকতে চেয়েছেন, শান্তি শেষ পর্যন্ত প্রেমে । বিজু দেও কলকাতা বুঝিবা অপেক্ষমান কলকাতার পার্কে ক্রীড়া-চকল ছোট ছেলেগুলির মধ্যে । “পার্কে” কবিতাটির প্রোট নায়ক, বলেন, ‘বেশ লাগে দলবদ্ধ কিশোর আগ্রহ, একটু বা ভয়ে দেখি, কেননা হঠাৎ বল মাঝে মাঝে ছোটো দিশাহারা, গায়ে লাগে, এঁকে দেয় পেনসনের শার্টে কোটে পঙ্কের ভূষণ’ । কিন্তু এখান থেকে সে প্রোট প্রত্যয়ও সংগ্রহ করেন, তাকে ভাষা দেন :

সবাই প্রজার বহু, যেন ভারতের জীর্ণ দীর্ঘ ইতিহাসে
এরাই একাল থেকে সেকালের যোগলপাঠান ঘোষ বা কুশন
বহু মৃত্যু দেখে দেখে চলে যায় অনাহত ধোলায় প্রভাত্রে
ভবিষ্যতে, যা এদের বর্তমান, এরা যায় পৃষ্ঠি ও পূরণ।

তখনই আমাদের কবিতার বইটির নাম আরেকবার মনে পড়ে—‘স্বতি সত্তা
ভবিষ্যৎ।’

জীবনানন্দ যে ভিথিরিটাকে—আহিরীটোলার যে একপরশা পেয়ে যাবার
সাকল্যে দীর্ঘ পদযাত্রার বিষ্ময় হয়নি, আর বুদ্ধদেব বহু “মুক্তির মুহূর্ত” কবিতায়
যে উল্লেখ্যবীটির জন্ত সব থেকে শব্দ দেহজীবনীর কাছে অহরোধ জানান,
‘বোন, তাকে দিয়ো সব, সার সত্য, যা-কিছু তোমার’, এরাই কলকাতার
দুর্ঘর মানবতা। এইভাবে কলকাতা নতুন কবিতার নায়ক সৃষ্টি করে। এই
ভাবেই সে নতুন জ্বলরকেও চোখের সামনে ধরে দেয়—কলকাতার বৃষ্টি
(বিকু দে), হুতিকে আগন্তুক জনতাকে আবেদন (অমিয় চক্রবর্তী), পথ
ভোলা জোনাকি (বুদ্ধদেব বহু), চিড়িয়াখানার বাঘ (প্রেমেন্দ্র মিত্র),
বিষর সকাল (সমর সেন), পথের নিরতিভাষক কুকুরদের গায়ের রঙ (বুদ্ধদেব
বহু), চেতন স্রাকরার গলি, যা অনিবার্যভাবে মনে করিয়ে দেয় কিছু গোয়ালার
গলির কথা (অমিয় চক্রবর্তী) ইত্যাদি অগ্র অনেক কিছু।

হুতোয় দাস তাঁর সুবিখ্যাত গানে এক শতাব্দীরও বেশ কিছুটা ওদিকে
বসে শুনিয়েছিলেন কলকাতার আত্যন্তিক অবিরোধের কথা। শতাব্দীর
ব্যবধানে সে অবিরোধ আজ চেহারা পালটেছে, আরো এক নিহিত ও নিগূঢ়
কনট্রাডিকশনের কথা জানিয়ে দিলেন একালের কবিরা। উষ্ম আর প্রভাত,
আকাক্ষা ও অনীহা, আমন্ত্রণ অথচ প্রত্যাখ্যানে মিশ্রিত এই মহানগর।

এ যুগের কবিতা সেই বিরোধাপন্ন আত্মচেতনার সাক্ষী। উপেক্ষা এখানে
মমতাকে টপকে যায় না। আত্মসত্তারিতা স্নেহের কাছে নতজাহ্নু—নীরেন্দ্রনাথ
চক্রবর্তীর “কলকাতার বিত্ত” অসামান্য কবিতাটি সেই দুর্ঘর মানবিকতার
নায়ক। স্রোহবৃষ্টির কোটোর এখানে নুকোনো থাকে ভালবাসার আশ্রয়
আতর। সুনীল গঙ্গোপাধ্যায়ের “আমি ও কলকাতা” কবিতাটি তার নিদর্শন।
অজুর্গত কলকাতা—তাই অজুর্গত তার কবিতাও। সুনীলের কবিতাটি থেকে
একটু ভুলে দিয়ে একথা শেষ করি :

‘কলকাতা, আমার হাত ছাড়িয়ে কোথায় বাবে, তুমি
কিছুতে ক্যানিং স্ট্রিটে নুকোতে পারবে না—

চীনে-পাড়া-ভাড়া রাস্তা দিয়ে ছুটলে, আবিগ বাঘের মতো

ছুটে যাবো তোমার পিছনে

ভিড়িয়ে ট্রাফিক বাতি, বড়বাজার, রোগীর পথের মতো।

চোরকি পেরিয়ে

আমার অহসরণ, বায়ুভূত নিরালস্য আশ্রয় মতন ভবি

কাতর ভালোবাসার, প্রতিশোধে—

কোথায় পালাবে তুমি ?...

গল্পের দর্পণে সত্যজিৎ রায়

সত্যজিৎ রায়ের গল্প পড়তে পড়তে আমার একজন ভদ্রশ্রমিকের সঙ্গে চেনা হয়ে যায়— তিনি ফিল্মের সত্যজিৎ হতেও পারেন, নাও পারেন। বরফ বলা ভাল; গল্পের ভিতর দিয়ে বাকে পাই তিনি ব্যক্তি হিসেবে একটা পুরোষাণের মাহুয— স্ববিবোধ সমেত আন্তো মাহুয। স্ববিবোধ সমন্বিত আন্তো প্রাণবান অশ্বত্থার জগতই সেই ব্যক্তিটি এত চিত্তাকর্ষক। তাঁর গল্পের ভিতর দিয়ে সে ব্যক্তিকে প্রত্যক্ষ পেয়ে যাই বলে সরাসরি তাঁর সঙ্গে আলাপ জমানোর চেষ্টা আমি কখনো করিনি। করিনি যে তাঁর অসঙ্গ দুটো কারণ আছে। এক, সে কাৰিকারের অভাব। দুই, একটি ক্রটিমুক্ত অভিজ্ঞতা। আমার এক সহকর্মী 'অপরাজিত' চিত্রস্থ হবার পর কলকাতার রাস্তায় ঈশ্বরকে দেখতে পেয়ে বলে বলেছিল— 'দাক্ষিণ্য বই হয়েছে মি: রায়।' মি: রায় নাকি কোনো জবাব দেননি— স্বরবর্ণের প্রথম বর্ণটাও উচ্চারণ করেন নি। এই সৃষ্টিই সংঘত হলুম ফেলুদাকে দেখে— গায়ে পড়ে আলাপ ফেলুদা পছন্দ করেন না। কিন্তু তাতে কোনো আফশোস নেই। কেননা গল্পগুলি পড়তে পড়তে বিকল্পে একজন চোখের সামনে ভেসে ওঠেন— যার আকার প্রকার হাঁটা চলা খাওয়া দাওয়া ক'টি অকটি এমনকি পড়াশুনার আগ্রহ পর্যন্ত নিটোল বৃত্তে সম্পূর্ণ হয়ে যায়।

'মাধার বড়ো' কথাটিকে স্নেহার্থে ধরার আগে দেখতে পাই তাঁর প্রধান চরিত্ররা সকলেই সাধারণ বাঙালির চেয়ে দীর্ঘতর। তাঁর প্রফেসর শঙ্কু লাড়ে ছফিটের বোশ, "বগম্"-এর ইমালি বাবা বলে থাকলে বোকা যায় না, পাড়ালে টের পাওয়া যায় কত লম্বা। বাতিক-বাবু ছ-ফুট। ফেলুদাও উঁচু মাপের মাহুয। তপেশও কৈশোরেই পাচ-শাত। নীহার দস্ত ছয়। তাই বলে সবাই তো সমান মাপের হয় না। "অনাথবাবুর ভয়" গল্পের অনাথবাবু, "পটলবাবু ফিল্মস্টার" গল্পের পটলবাবু, "প্রফেসর হিজি বিজি বিজি" গল্পের হিজিবিজিবিজি বেটে মাহুয— কিন্তু মজাটা এই যে, এরা কেউ ছোট মাপের মাহুয

নয়। এইবার আমার ব্যবহৃত 'মাথায় বড়ো' কথাটিকে স্বেচ্ছার্থে মেধার সময় এল। অনাধবাবু পটলবাবু হিজিবিজি মনে মেধার স্বপ্নে সন্ধানে সাধারণ মানুষের চেয়ে অনেক উত্থাপনের মানুষ। এ্যাভারেস্ট আকৃতির মধ্যেও থাকে অসাধারণ কোনো অতিপ্রায়— যে অস্তিত্ব অঙ্গগূঢ়, তার একটা ইচ্ছিত এসব চরিত্রগুলির মধ্যে চমকায়। তখন বেশ বোকা যায় একটা মনের সাবয়ব সান্নিধ্য গল্পগুলিতে কলোচ্চ হয়ে উঠছে— বাইরের মাপের দিকে নয়, ভিতরে মাপের প্রতি অদৃশ্য কৌতূহল যার চরিত্র। ঠিক স্পষ্ট হয়ে ওঠেনি, তবু আশাদে আবছায়ায় উকি দেয় সেই মানুষটির জীবনকে দেখার একটা ভক্তি। লম্বা মানুষগুলি প্রায়ই যাকে বলে সাক্সেসফুল মান। খ্যাতির সম্পদে সম্পন্ন প্রোফেসর শঙ্কু, সাক্সেসফুল প্রাইভেট ইনভেস্টিগেটর প্রদোষ মিত্র। অপেক্ষাকৃত হৃদয়বান মানুষগুলি সেই অল্পপাশে উজ্জ্বল নয়, বাইরের বাজারে দাম কষার প্রতিযোগিতায় তারা বিশেষ স্নেহে নি। কিন্তু এই চরিত্রগুলির ভিতর দিয়ে এদের স্রষ্টাকে চেনা যায়। পার্থিব পান্থ্য বা না-পাণ্ডয়ার নিরীখ ব্যবহার করে যে যাচাই শেন করা যায় না— এ চরিত্রগুলি যেন সে কথাই বলে।

আমরা যারা এ্যাভারেস্ট, পদক বা ত্রুক্ষ্মা যাদের ছুঁয়ে যায়নি, তারাষ্ট ব্যস্ত একথা প্রমাণ করতে যে, সকলেই আমার সেই চাক্ষুশ ইকির মাপের মধ্যে বন্দী। সত্যজিৎবাবু প্রবল ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের অধিকারী বলেই জানেন, বঙ্কুবাবুর ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যকে কাকুডগাছি প্রাইয়ারি স্কুলের ভূগোল-টিচারের খোপে বন্দী করে রাখা যায় না। স্রীপতি মজুমদারের আড্ডার মেঘররা অথবা অল্পশ্রদ্ধা প্রজন্মের কারণে ক্লাসের ছাত্ররা যতই চেট্টা করুক না কেন বঙ্কুবাবুকে আরো ছোটতবে চিত্রিত করতে— আত্মোপাস্ত বঙ্কুবাবু কখনো তা নন। জীবন তাকে আপাতবিচাবে দিয়েছে অকিঞ্চিৎকর। তা শুধু স্থূল জদয়-হীনতার কাছে নিরুপায় আত্মসমর্পণ। 'বঙ্কুবাবু' কিন্তু কখনো রাগেন নি। কেবল মাঝে মাঝে গলা ধাকরিয়ে বলেছেন— 'ছিঃ!' এই 'ছিঃ' অনেক তথাকথিত বৈপ্লবিক আন্দোলনের চেয়ে মানবিকতর বিচার। এটাই লেখকের নিজের গলার স্বর— অহুত্রেজিত অথচ দৃঢ়, উপেক্ষার সংক্ষিপ্ত রূপে জানে সে স্বর, কিন্তু মনোভাবের অভিব্যক্তিতে অব্যর্থ নিরুপল তার উচ্চারণ। বোকা যার লেখকটি এমন একজন, যিনি অর্থনীতির পাতার মোড়া মানুষ খোজেন না, খোজেন না রাজনৈতিক সংবাদপত্রের ঠোঙার পোরা মানুষ। নামহীন সংসারে অবয়বহীন পরিচয়হীন মানুষকেও তিনি চান না। তিনি বরক্ বিবর্ণ

বহুবাবুর জীবনের সীসক ধসরতায় মাঝখানে ধরিয়ে দিতে চান তার শীর্ণতম স্বর্ণরেখাটির অস্তিত্ব— ক্লাসভূক্তি দুই ছেলেদের যথো হু-একটি করে ভাল ছাত্র প্রতিবারেই থাকে, বহুবাবু তাদের সঙ্গে ভাব করে তাদের পড়িয়ে এত আনন্দ পান যে, তাতেই তাঁর মাস্টারি সার্থক হয়ে যায়। তাদের তিনি বাড়ি নিয়ে গিয়ে দেশ বিদেশের আশ্চর্য ঘটনা শোনান— আফ্রিকার গল্প, মেক্সিকোর গল্প, ব্রেজিলের মাহুযথেকো যাছের গল্প— তিনি চমৎকার গল্প বলতে পারেন। দেখতে দেখতে বহুবাবু কাঁকড়াগাছি প্রাইমারি স্কুলের ফুপোল আর বাংলা ক্লাসের চার দেওয়াল ছাড়িয়ে নিজের ঘরের বাইরে চলে যান আর তিনি খুঁজে পান নিজের অবিকল সত্তাকে। সত্যজিৎবাবু আমাদের বলছেন এভাবে যেতে গেলে মাথা ঠুকে যায়— শ্রীপতি উকিলের আজ্ঞায় তাই যেত বহুবাবুর। মাথা খাড়া রাখার উপায়ও আমরা পেয়ে গাই ফ্রেনিয়াস গ্রহের অ্যাং-এর কাছ থেকে— ‘অতিরিক্ত নিরীহতা কোনো কাজের কথা নয়, অজ্ঞায়ের প্রতিবাদ করতেই হয়।’ অ্যাং-মশাইয়ের কাছ থেকে একথাগুলি শোনার সঙ্গে সঙ্গে আমার সত্যজিৎবাবুর সঙ্গে আলাপ আরেকটু ঘন হয়। আমি চিনতে পারি এক চাপা বিক্রমে ভরা হাসি। ‘অজ্ঞায়ের প্রতিবাদ করতেই হয়’— ইত্যাদি কথাগুলি এই গ্রহের মাহুযের মুখ দিয়ে উচ্চারণ করাসে তা বস্তাপচা অনুত ভাষণ হয়ে যেত। এই গ্রহে বৃষ্টি আর শুকনা বলার লোক নেই— বহুবাবুরা, মানে আমরা, এটা বৃষ্টি। তাই সুদূর ফ্রেনিয়াস গ্রহের পঞ্চভূট আকাশযাত্রীর অবতারণা! আরো একটু বৃকতে পারি— ত্রীয়ার অষ্টাদশ বা উনবিংশ শতকীর অর্থে রোমান্টিক নন— কিন্তু বিংশ শতকের শেষ প্রহরে ঝাড়িয়ে প্রসারিত মহাকাশ চেতনা ও পরমাণু চেতনা থেকে নবতম বিশ্বের উপাদান সংগ্রহ করে তিনি মানবিক অশেষত্বের আরেক দরজা খুঁজে পান। বহুবাবুর প্রত্যাহের ছকবাঁধা অস্তিত্বের উপর সেই মহাকাশ বিস্তারিত হয়েছিল। এক লহমায় ‘বেঙলি কায়স্থ বহুবাহারী দত্ত’ আত্মপরিচয়ের! জন্ত আরেকটি শব্দ ব্যবহার করেন— বা তিনি এতদিন উচ্চারণ করেন নি— ‘মাহুয’। আরো লক্ষ করি তিনি শ্রোতা বা পাঠক হিসাবে বেছে নেন তাদের যারা ছোট হলও ‘বোকা’ নয়। বড়ো হলও ‘পাকা’ নয়।

“পটলবাবু কিস্কটোর” গল্পের পটলবাবুও বাহার বছরের মাহুযটি, বেঁটেখাটো মাথার টাক— বাইরের বিচারে মনিহারি দোকানদার, ছোট বাঙালি আশিপের কেহানি, বীমার দালাল। ক্রম পরিচিতির মাহুযই বটে। কিন্তু

ভিতরের মাশে তিনি অভিনয় শিল্পী। এই গল্পটি পড়তে পড়তে যেমন আমরা একদিকে পেরে বাই পটলবাবুকে তেমন আর একদিকে পেরে বাই সত্যজিৎ বাবুকে। যে মুহূর্তে তিনি তার পার্ট বলে (আঃ) বুঝতে পারেন উৎসে গেছে ব্যাপারটা, সেই মুহূর্তে তিনি আর দশ-বিশ-পচিশ টাকার একগুঁটা নন। বাইয়ের পাণ্ডনার ছোট্ট খোশে তিনি আর বন্দী নন। কিন্তু কোম্পানীর কাছ থেকে পাণ্ডনা টাকার তোরাক্তা না করেই তিনি হাঁটা দিলেন। দুটো গল্পের মূল স্তর একটা—অন্তর্লগ্ন আত্মপ্রত্যয়ের সৃষ্টি। ‘আঃ’ এই স্তর অব্যয়টির অনন্ত সঙ্ঘাবনা পটলবাবুর সামনে যখন খুলে যায় তখন কিন্তু আমরা কেবল বরেন মল্লিকের ছবিতে স্পিকিং পার্ট-এর জন্ত মহড়ারত অভিনেতাকেই দেখি না, অভিনয় শিক্ষক সত্যজিৎ রায়কেও দেখতে পাই। ‘আঃ’ যে কত-গুলো তা শ্রীয়ায় পটলবাবুর কান দিয়ে আমাদের শুনিরে দেন। ব্যক্তি সত্যজিৎ রায়ের আরেকটি দিক এই গল্পে ফুটে ওঠে পরোক্ষ—সেটা হল তাঁর শৈল্পিক বিনয়। কিন্তু জগতের একটা দিন নিয়ে এই গল্প। তিনি নিজে যে জগতের বিশ্ববন্নিত মাহুষ। গল্পটিতে কিন্তু ছবি তোলার অহুপুথ অতি পরিমিত মাত্রায় ব্যবহৃত হয়েছে। আমরা রাস্তার দাঁড়িয়ে স্থাটিং দেখলে যতটুকু দেখতে পাই তার বেশি কিছু নেই। এটা তাঁর নিজস্ব বিনয় এবং ছোটগল্পের শিল্পজ্ঞান—দুয়েরই পরিচায়ক। এবং, “একটা কথা মনে রেখো পটল যত ছোট পার্টই তোমাকে দেওয়া হোক, তুমি জেনে রেখো তাকে কোনো অপমান নেই। শিল্পী হিসেবে তোমার কৃতিত্ব হবে সেই ছোট পার্টটি থেকেও শেষ রসটুকু নিংড়ে বার করে তাকে সার্থক করে তোলা”—এই কথার সঙ্গে মিশে থাকে সংযত সুরেলা গলায় আওরাজ চিনতে বাংলাদেশে কারো ভুল হবার কথা নয়।

আমরা এখনো রয়েছি ব্যক্তির বাইরের মাপ ও ভিতরের মাশের ভেদ-অভেদের সম্পর্কে শ্রীয়ায় অভিনিবেশের বৈশিষ্ট্যের এলাকায়। এ হিসাব-নিকাশ শেষ হবে না যদি না আমরা তাঁর পুতুলপ্রীতির উল্লেখ করি। অন্তত তিনটি গল্পের কথা এখনি সবারমুখে পড়বে—“ফ্রিংস্” “কুতো” আর “প্রোক্সের শব্দ ও আশ্চর্য পুতুল”। শ্রীয়ায় একটা বিশেষ ঘোড়িক যেন এই পুতুল। এই তিনটি গল্পের সম্পূর্ণ আলাদা স্বাদের মধ্যে সামান্য স্তর একটাই—পুতুলদের পুতুলস্ব অস্বীকার। পুতুল-নিষ্ঠতনার হাত থেকে মুক্তি—এমন কি যত প্রবাপিত হয়েও—এটা “ফ্রিংস্” আর “কুতো” গল্পের সারাসার। “প্রোক্সের শব্দ ও আশ্চর্য পুতুল” গল্পে লেখক অসামান্য সতর্কতার রূপকের

ঈশদে পা কেলার বিপদ থেকে বাঁচলেন— কিন্তু স্ত্রীরের সঙ্গে সত্যি কথাটা বলে দিলেন— মানুষকে পুতুল বানানোর বিপদ পুতুলকর্তাকেই পোহাতে হবে। “কুতো” গল্পের শেষটা পড়তে গিয়ে খুবই ক্লীপভাবে মনে পড়ে বিখ্যাত টংরাজি গল্প “কেস্ ইন্ দি ওয়াল” - কিন্তু সে প্রতি একান্তই গোপন হয় গল্পটির মূল বক্তব্যের দিকে নজর দিলে। সে কথার পরে আসছি।

ঈশর ছোটগল্পের পুতুল প্রসঙ্গে আরো একটা কথা বুঝি বলার আছে। ঈশর যেমন পুতুল নিয়ে ভাবতে ভালবাসেন তেমন দৈত্য নিয়েও ভাবতে ভালবাসেন। নিশ্চয় পাঠকদের মনে পড়বে “বোমবাড়ীর ডায়েরি”র বিধু-শেখরকে, “মকরহস্ত” গল্পের ডিমেট্রিয়াসকে বা “বৃহচ্ছক” গল্পের পাণ্ডিতিকে। এর মধ্যে ডিমেট্রিয়াসের গল্পটি ঈশরের বক্তব্যের প্রতিনিধি— মাপের বাইরে চলে যাওয়াটা কোন কাজের কথা নয়। পুতুল গল্পগুলিতে যেমন লং শটে দেখা মানুষকেই দেখা গেল, বৃহচ্ছক বা ডিমেট্রিয়াসের গল্পে সেই লং শট ব্যবহৃত হয়নি। যা মাপের বাইরে চলে যায়, তা জীবন অথবা শিল্প দুয়েরই বাইরে চলে যায়। বিধুশেখর শেষ পর্যন্ত উষাও, “হিপনোজেন” গল্পের ওডিন ও থর এবং তাদের স্রষ্টা বার্ষভায় পর্যবসিত। বৃহচ্ছক জঙ্কলে বিলীন, তার দারালো চকুর কাজ ফুরিয়ে গেল, ডিমেট্রিয়াসের গবেষণার করণ সমাপ্তি হল— পুতুল আর দৈত্য মিলিয়ে দেখলে এবার একটা কথার কাছে এসে আমরা দাঁড়াই। পুতুলের বেলায় তিনি বলছেন প্রাণের প্রতিবিম্ব সর্বত্র, দৈত্যের বেলায় তিনি কতকটা যেন বলছেন প্রাণের সঙ্গে কোনো গুণিতক চিহ্ন যোগ করা নিষয়ের বাইরে যাওয়া— তা যেযো না। তিনি প্রাণের প্রতিবিম্ব খোঁজেন কায়াদায়ার যোগাযোগ মিলিয়ে— খুঁজতে কতটা ভালবাসেন তার পরিচয় “সদানন্দের খুঁজে জগৎ” গল্পটি। সদানন্দের কাছে পিঁপড়েরা মানুষের ছবি নয় শুধু ক্ষুদ্রকায় মানুষ। গল্পটা একটা কম ছেলের বিমর্ষ গল্প হয়ে যেতে পারতো। কিন্তু সত্যজিৎ ঈশর নিজের দিক থেকে বিষয়টিকে ধরেছেন— রোগশয্যায় বিচ্ছিন্ন ছেলেটি হার যানেনি। সে তার নিজের জগৎপরিমণ্ডল খুঁজে নিয়েছে। ছোট শিশুর একটা দর্পণে সে প্রতিফলিত হতে দেখেছে তার অভিজ্ঞতার জগৎ সে শুধু দেখেই কান্ড হয়নি, সে সেই জগতের সঙ্গে একটা সম্বন্ধ পাতাতেও চেয়েছে। এখানে ঈশর বাংলাদেশের এক নামকরা সাহিত্য-ভবনের— উপেন্দ্রকিশোর, স্বকুমার রায়, লীলা মজুমদারের ঐতিহ্যবাহী। এঁরা চায় জনেই একটা ব্যাপারে গভীর বিশ্বাসী— ছোট প্রাণের অপরাধেরতা।

আগেই বলেছি লেখাগুলির ভিতরে একটা আলাদা আভা ছড়ায় লেখকটির ব্যক্তিত্বভাব। আশ্বিন মাসে সাড়ে পাঁচটার সন্ধ্যা হয় কিনা— একথা বিনি জানেন, তিনি ভূত-সন্ধানী অনাথবাবু অবশ্যই— কিন্তু আকাশের আলোর খোঁজ থাকে নিরন্তর রাগতে হয় সেই সত্যজিৎবাবুও বটে। আর পাঁচজন বাঙালিকে আপনি জিজ্ঞাসা করুন আশ্বিন মাসে কটার সন্ধ্যা হয়, পাঁচ ছুণ্ডে দশ রকম উত্তর পাবেন। “রতনবাবু আর সেই লোকটা” গল্পে রতনবাবু বেড়াতে গিয়ে ঘে-সব ব্যাপার খুঁজে পান, ‘অন্তদের চোখে হয়ত এসব জিনিস খুবই সামান্য— যেমন রাজাভাতখাওয়ার একটা বুড়ো অশ্বখ গাছ— যেটা একটা কুল গাছ আর একটা নারকেল গাছকে পাকিয়ে উঠেছে, মহেশগঞ্জে একটা নীলকুটির ভাস্করশেষ, ময়নাতে একটা মিষ্টির দোকানের ডালের বরফি।’ এই দেখার ক্ষমতা অবশ্য সত্যজিৎবাবুর। যেখানে সচরাচরের চোখ পৌঁছয় না সেখানে যে তাঁর চোখ পৌঁছয় সে তো আমরা জানিই। সন্ধ্যাচে প্রসন্ন করতে ইচ্ছে যায়, অহুমান করতে ভাল লাগে যে তাঁরও হয়ত ভাত আর হাতকটি একসঙ্গে খেতে ভাল লাগে— মাছের ঝোলের সঙ্গে ভাত আর, ভাল তরকারির সঙ্গে রুটি (রতনবাবুর এটাই ছিল রেয়াজ)। জগন্নাথের দোকানের লুচি আর ছোলার ডাল তাঁকেও হয়তো টানে। ছোলার ডালের আগে ‘মিষ্টি’ বিশেষণ বসাতে তিনি ভুলে গেছেন মাত্র এট কারণে যে, দোকানটার নামই তো ‘মিষ্টান্ন ভাণ্ডার’। ফেলুদার মধ্যাক্ষ ভোজ্যে মুগের ডাল, মাছের কাল, চাটনি— এই খাটি বাঙালি খান! বোধ হয় তাঁরও পক্ষপাত ধন্য। “অতিথি” গল্পের ভদ্রলোকটির মতোই খাওয়ার পরা নিজে তাঁরও কোনো ‘ফাস’ করার অভ্যাস নেই। মাছ ভিন্ন তাঁর কাছেও হয়তো বিরোধীবস্তু নয়— শেষে তো দই-এর প্রেট থাকবেই। শুধু অহুমান করতে ভাল লাগে আর পাঁচজন বাঙালির মতো সারা দিনের কাজকর্মের শেষে ডিনারটাই তাঁরও প্রিয় খাবার সময়। কাজের মাত্রবের পক্ষে খাওয়ার সময় খুব বেশি মেলে না।

উপকরণ বাহ্যিক তো কর্মের প্রতিবন্ধক। তখন রসনার দাবি উপেক্ষণীয়। তাই প্রফেসর শঙ্কু তাঁর বিচিত্র উদ্ভাবনী প্রতিভায় সবটাই একটি সংক্ষিপ্ত হোমিওপ্যাথিক বিন্দুতে সংহত করে নেন— বটিকা ইণ্ডিকো। এটা আর কিছু নয় কর্মময় সত্যজিৎদের ইচ্ছাপূরণ— এরকম একটা হোমিওপ্যাথিক গুণি হলে কাজের কত সুবিধা হয়! আমাদের বিজ্ঞানীদের স্বদেশ কোতুহলী হওয়া আবশ্যিক। তাই বৃষ্টি বটিকাইণ্ডিকার মৌল উপাদান বট কলের

রস। শহুরে বোম্ব বাজার রকেটের উপাধান ব্যাণ্ডের ছাতা, সাপের খোলস, কচ্ছপের ডিমের খোলা। এই অতিশ্রুত বস্ত্রনিরে যে গুলি হাতে করে আমরা সচরাচর দেখিনি, তার সঙ্গে পিতার জন্মে নাম তিনিনি ট্যানট্রাস বা একুইয়স ভেলো সিলিকা দ্রুত মিশলে যে বিজ্ঞানের রাজ্যে নয়, কল্পনার রাজ্যে অনটন ঘটে যেতে পারে— অতিকল্পনার উপর বাঙালি পাঠকের সেই বিশ্বাসকে শহুরে ঘটাও ভালবাসেন।

এখানে অপ্রাপ্তবয়স্ক হলেন বলছি, “প্রোফেসর শহু ও গোলক রহস্য” গল্পে দুশো সাতাস্তরটা ব্যাংক সাংসারের একটা শহু-উদ্ভাবিত ট্যাবলেটের নাম রয়েছে এ্যানাইহিলিন। নামটা শহুরে কাছেই আমরা যেন শুনেছিলাম মিরিয়াকিউরল। এ্যানাইহিলিন সবর অস্ত্রটার নাম নয় ?

এই ভাবে জানতে জানতে চিনতে চিনতে দু একটা প্রশ্ন জেগে ওঠে। আমি সত্যজিৎবাবুর খুব কম গল্পে পারিবারিক পটভূমি ব্যবহৃত হতে দেখেছি, কেন ? লীলা মজুমদারের গল্পে যেমন চারিদিক পাত্রটি স্থানিদিষ্ট পারিবারিক পথে স্থপারিচিত সম্পর্ক স্বেচ্ছা গ্রথিত, সত্যজিৎবাবুর গল্পে তা পাই না— পেলেও খুব কম। প্রোফেসর শহুরে কথা না হয় ছেড়েই দিলাম, প্রাইভেট ইন্ডেস্টিগেটর ফেলুদা না হয় ছুনিয়ার তাবৎ প্রাইভেট ইন্ডেস্টিগেটরদের টাইপে বিভ্রান্ত, কিন্তু তার তিন ডজন গল্পের মধ্যে বাঙালি সংসারের সবচিন্ ছবি ক’বার দেখেছি— ভাবতে হয়, খুব ভাবতে হয়। গল্পের যাহুগুণি— প্রধান চরিত্রগুলিকে একলা অবস্থায় ধরতেই যেন লেখক অধিক পছন্দ করেন। বরষা পরিচিত যে সব স্টেশন ছড়িয়ে আছে টাইম টেবিলের পাতায় তাদেরই এক জায়গায়, গোপালপুর সৈকতে, অফ সীজন-এ দাজিলিঙে জনবিরল পথে, বা ফ্রেনের উঁচু প্রাচীর কামরার লম্বা পাড়ির সময়েই তাদের সঙ্গে আমাদের দেখা হয়। রজনীবাবুর সঙ্গে আলাপ কলকাতার মধ্যবিত্ত পাড়ার হতে পারে না, বাতিকবাবুকে খুঁজে পাই না নৈহাটি, ইছাপুরে, ক্রিস্কে পুনকদ্বারের জন্তু শহুরে রাজস্থানের বৃন্দী অবধি যেতে হবে। আমরা তাতে অসম্মত নই। বরষা এ কথাই বলবে যে এর একটা আলাদা প্রেক্ষার আছে। কিন্তু আমার প্রশ্ন পটভূমির ভূগোল নিয়ে নয়— আমার প্রশ্ন পটভূমির বিজ্ঞানভায়। এমন কি কলকাতার বিপিন চৌধুরীও একেবারে একলা মাল্লব। “সহদেব বাবুর প্রোফেস্ট” গল্পে সহদেব বাবু বা “অসম্মতবাবুর কুকুর” গল্পের অসম্মতবাবুও একলা— একেবারেই একলা। বদনবাবু যিনি কলকাতাতেই টেরোডাকটিলের ডিম পেয়ে বাজিলেন তিনি অতীত দেহশীল বাবা বটেই, কিন্তু সেই দেহ—

সম্পর্ক নিয়ে এ গল্প নয়। ব্যক্তি পাজগুলির জীবনের পারিবারিক বা জন্ম-যুক্তি কোনো সম্পর্ক-রস তাঁর গল্পে সাধারণত আসে না। হয়তো এর ভিতর দিয়েও তাঁর মনের একদিকের ছবি রেখারিত হয়ে ওঠে। আজকের সম্পর্ক-গুলি নানা জটিলতার মোকাবেলা করে অহরহ। সে আকাবীকা জটিল রেখার ছায়া পড়ে তাদের গারে। কিল্ম শ্রুটা সভ্যজিৎ রায় তো সে চ্যালেঞ্জের মুখোমুখি হয়েছেন বারে বারে। সম্পর্কের গড়াভাঙা নিয়ে সেলুলয়েডে তিনি অনেক কথা বলছেন, বলবেন। ছোট গল্পে তিনি খুঁজে নেন মনের মুক্তির আরেক দিক— সম্পর্কের জটিলতা নয়, ব্যক্তি পাজ সংক্রান্ত বিশ্বয়টা সেখানে বড়ো কথা। তিনি ছোট ছেলের জন্ত গল্প লেখেন না— গল্প লেখেন নিজের জন্ত। ছোট ছেলের জগৎ তাঁর বিষয়— যেখানে বিশ্ব আর বিশ্বাস আর কল্পনা এই ভঙ্গুর জটিল বয়স্ক জীবনে একটা আলাদা আলো ছড়ায়। কতখানি সে আলো ঐ গল্পগুলি ছড়ায়, আর সেই সঙ্গেই তিনি ছোট ছেলের কতটা বিশ্বাস করেন, পারিবারিক ঐতিহ্যসূত্রে লক্কে সেই বিশ্বাস আজ সময়ের অনিবার্য হস্তক্ষেপে তাঁর কাছে কতটা নৈতিক প্রত্যয়ে পরিণত হয়েছে, তার প্রমাণ হিসাবে দুটি গল্পের উল্লেখ করবো— “পিন্টুর দাছ” আর “অতিথি”। প্রথমোক্তগল্পটিতে পিন্টুর জগতে দাছর প্রবেশের মূল্য প্রধান কথা। দ্বিতীয়োক্ত গল্পটিতে দাছর কাছে মটর মূল্যের তাৎপর্য প্রধান কথা। ওর মনটা এখনো কাঁচা, ওতেই ছাপটা পড়বে ভালো— দাছর একথা মটরদের সমাজে শ্রীরায়েরও বিশ্বাস। “অতিথি” গল্পটিতে আজকের আত্মরক্ষাগর্ব্ব, স্বকেন্দ্রিক, তাই সলিড মধ্যবিত্ত জীবন ধারার মাঝখানে একটি ছোটছেলের বিশ্বগ্রাহী কোতুহল, বিশ্বাস করার ক্ষমতার বলিষ্ঠ পরিচয় ফুটে ওঠে। তাঁর একটা প্রধান ভালবাসার জায়গা এটা। ফটিকটাদ যে অসামান্য সৃষ্টি তার কারণ ফটিকটাদের বিভক্ত জীবনাগ্রহ। এটা তাঁর নিজের ব্যাপারও বটে।

কিন্তু তাহলেও, একথা সত্যি, গারে পড়া আলাপী তিনি পছন্দ করেন না। প্রোক্সের শঙ্কর প্রতিবেশী অবিনাশবাবুর্ভাই হয়তো তাঁর এ ব্যাপারে হেতু। স্তিমিত-কল্পনা, নিস্তাপ, প্রহরহীনতা আর ছকা রসিকতা অবিনাশবাবুদের পরিচয়চিহ্ন! এঁরা অপরের কর্মনাশাও বটে। এঁর মূল্যের খেতে শঙ্কর রকেট পৌঁছে খেয়ে পড়ার শঙ্কু স্তব্ধ হয়েছিল রকেটের জন্ত, মূল্যের জন্ত নয়— সাব-লাইম এখানে রিভিকুলাস হয়েছে শঙ্কর অজান্তে। তবে অবিনাশবাবু মনে রাখবেন নিশ্চয় যে এঁহেন তাঁকেও শঙ্কু আফ্রিকা নিয়ে গিয়েছিলেন। শ্রীরায় যেন বলছেন— কি আর করা বাবে, সহ্যই করতে হবে এঁদের। কেননা

অবিনাশবাবু কি মাথায় বড়ো শঙ্কর কোনো কাজেই লাগে না— জটায়ু ভুল লিখলে আর বললেও মাথায় বড়ো ফেলু বিভিন্নকে কি কোনো সাহায্যই করেনি। লক্ষ করি তাঁর কোনো গল্পই অপরে বলছে না— অন্তত এতদিন নলেনি। অর্থাৎ আজ্ঞার বলা গল্পের রীতি প্রকরণ তাঁকে টানে না তেমন। আরো একটা জিজ্ঞাসা জাগে যিনি ‘মহাপুরুষ’ ফিল্ম করেন, তিনি কেন ইমুলি বাবা সৃষ্টি করেন, কেন লেখেন কৃত্তের গল্প। আমরা বিন্দুযাত্র সন্দেহ করছি না “ধপম্” বা “অনাথবাবুর ভয়” প্রকৃতি গল্পের অতিপ্রাকৃত রসে, কিন্তু প্রব্রট জাগে ‘কেন’। কিন্তু প্রব্রের সঙ্গেই উত্তরটা বোঝ হয় আপনিই এসে যায়— তাঁর আগ্রহ রসে। কৃত্ত আছে কিনা ও জিজ্ঞাসা নিরর্থক— কৃত্তের রস আছে। আর কোতুহল তাঁর তো অনন্ত— প্রাচীন মিশর, তার দেবদত্ত, আদিম আফ্রিকা, পুরাতন কলকাতা, প্রাণীজগতের আদি বিবর্তনের পাণ্ডুরতম অধ্যায়, মহাকাশ, মেক, মরু, ব্রেজিলের জঙ্গল,— তাঁর কোতুহলের জালে কখন কোন মাছ ধরা পড়ে কে জানে। তিনি জানেন বিজ্ঞান-ইতিহাস-ভূগোলের জগতে চলতে চলতে বিশ্বাস আর অ বিশ্বাসের মাঝখানের পাঁচিল ভেঙে যায়। ছোট মাণের অবিনাশবাবুরাই সীমাবদ্ধ কোতুহলের মানুষ। তাঁর ছোট ছোট পাঠক মানুষরা ছোট মানুষ নয়! সে জগতে মাজিক এবং বিজ্ঞান, প্রাকৃত এবং অতিপ্রাকৃতের সহাবস্থান বিচিত্রতর। কর্মী সভ্যজিভের বিজ্ঞানের জগৎ সেটা। আরেকটা প্রশ্ন— প্রশ্নটা ঠিক আমার নয়— একটা খুদে পাঠিকার— তাঁর তিন বারো ছত্রিশটা গল্পে একটাও ছোট মেয়ে নেই; এবং প্রায় নদী নেই, পাহাড় আছে বেশী, জঙ্গল আছে কয়েকবার, মরু আছে, কিন্তু নদী খুব কম— কেন : নদী তবু খুঁজে পেয়েছি রতনবাবুর গল্পে— কিন্তু বান্ধা মেয়েরা— রেহাইল বাঙালি ভদ্রলোকের কাছে যারা সকৌতুক আগ্রহ সঞ্চার করে। তারা তাঁর লেখায় প্রায় নেই— একেবারেই নেই। সদানন্দের একটা বোন থাকতে পারতো না। কী চত “ভক্ত” গল্পের পাঠকটি পাঠিকা হলে :

যে নিজের কেরিয়ার রচিত হবার পর, সে যে ধরনের কেরিয়ার হোক না কেন, ভুলে যায় তার ইতিহাসের গোড়ার পাতার মানুষদের সে ব্যক্তি শ্রীরায়ের কাছে তিরস্কারের পাজ। তাঁর একাধিক গল্পে আজকের বিশ্বতিপরায়ণ কিন্তু, কীর্তিঅভিমানী মানুষের কৃতকর্মের শাস্তি প্রধান কথা হয়ে উঠেছে। “ভূতো” গল্পের নবীন অক্রব চৌধুরীকে অসম্মান করেছিল। অক্রব তার সাজা দিলেন। কিন্তু বিশেষ করে উল্লেখ করতে পারি “বিশিষ্ট চৌধুরীর স্মৃতি স্রব” “হুই

যাজ্ঞিশিয়ান" "সহদেববাবুর পোর্ট্রেট" এমন কি "মি: শাসমলের শেষ রাজি" যিনি বকুবাবুর বেলায় অ্যাং মশাইয়ের গলায় বকুবাবুকে পরামর্শ দিয়েছিলেন উন্নতির জন্য সচেতন হতে, নিরীহতার আভিষেক বিসর্জন দিতে, তিনিই চুনি-লালের চিঠি মারফৎ বিপিনবাবুকে শেখালেন 'হঠাৎ বড়লোক হওয়ার কুফল'। একজন দুঃস্থ বাল্যবন্ধুর জন্য একটা উপায় করে দিতে পারা বিপিন চৌধুরীর পক্ষে অসম্ভব ছিল না, কিন্তু তার চক্চকে সফল, আত্মনিয়ম জীবনযাত্রায় বাল্যবন্ধু একটা দুঃস্থতি যাত্র। তাই তার স্তুতিভ্রংশের শাস্তি। সহদেববাবুর অবস্থাটাও তাই। আগে যারা খুব কাছের লোক ছিল, তারা এখন তাঁকে দেখলে চট করে চিনতে পারে না, বা চিনলেও সাহস করে এগিয়ে এসে কথা বলে না। সহদেববাবুরও খুব ইচ্ছে নেই যে তারা তাঁকে চেনে। সহদেববাবুকে শাস্তি পেতেই হল। সুরপতি গুরুকেই ভুলে যেতে বসেছিল—তবু যে শাস্তি তার হল না, সে বরঞ্চ পুরস্কৃতই হল সে শুধু ভুল শুধরে নিয়েছিল বলে। মি: শাসমলের অপরাধ গুরুতর, তাই তাঁর শাস্তিও গুরুতর। কীভাবে বাচতে হয়, কীভাবে বিনয়ে ও নম্রতায় জীবনকে গ্রহণ করতে হয় স্ত্রীরায়ের এসব গল্পগুলির ভিতর দিয়ে তারই হৃদয় মেলে। সাফল্য অর্জনীয়: বর্জনীয় সাফল্যের তালিকায় হেলান দিয়ে নিজেরই অতীতকে অস্বীকার—যা একদা নিজের সম্ভার অংশ ছিল, তাকে উপেক্ষা। এসব গল্প থেকে বোঝা যায়, তিনি উদ্বিগ্ন আজকের প্রতিযোগিতাপরায়ণ সাফল্যমুগ্ধগণ্যবীরদের ব্যবহারে। তার উদ্বিগ্নতার আরেকটা দিককেও চেনা যায় এক ধরনের গল্পে। "আশ্চর্য প্রাণী" গল্পে মানুষের যে সাধনা অতিমানবিকতাকে আয়ত্ত করতে চাইছে সে সাধনার পরিণতি কল্পনা করা হয়েছে—'যে অবস্থায় মানুষের উত্তর পুরুষ একটা মাংসপিণ্ডের মতো মাটিতে পড়ে থাকবে, তার হাত থাকবে না, চলবার, কাজ করবার, চিন্তা করবার শক্তি থাকবে না, কেবল দুটি প্রকাণ্ড চোখ দিয়ে সে পৃথিবীর শেষ অবস্থাটা ক্রান্তভাবে চেয়ে চেয়ে দেখবে' এই ভবিষ্যৎ বিভীষিকার সামনে দিশাহারা শব্দ বিহ্বল রায়েরই ছবি। তবে সে অনেক দূরের কথা।

আপাতত তিনি যে ধরনের মানুষ, তিনি বাঙালি হয়েও বিশ্ব নাগরিক। এই প্রযুক্তি পারদ্বন্দ্বি বিষে ভ্রমণল অনেক ছোট হয়ে গেছে—হুতরাং তাঁর প্রধান নায়ক কেন্দ্র এবং শব্দ দুজনেই ভ্রমণরসে সজীব। শব্দর পৃথিবী—কেন্দ্র ভারতবর্ষ—দুয়ে মিলে একজন। শব্দর 'অনিচ্ছাপ' যেমন অব্যাহত কেন্দ্রর বুদ্ধির ঘোপও ভেদনি অগাধ। একজন ঝাটি বাঙালি—একালের বাঙালি—

তাই কটুর ভাষা বলেন, 'বাগের বাড়ির বাগা একবার কাটাতে পারলে সারা পৃথিবীটাই হয়ে যায় নিজের ঘর। সাদা কালো ছোট বড় স্ত্রী সন্তা সব এক হয়ে যায়'। অথচ এই বিশ্বগ্রাহী কৌতূহলের স্বাক্ষরানেও ভুলে যেতে দিতে চান না কাউকে তাদের নিজের নিজের উৎস ভূমিকে, ছোটবেলার বন্ধুদের — "রাসফ্রেণ্ড" আর "চিলে কোঠা" গল্প তার প্রমাণ।

রায় চৌধুরী পরিবারের বিচিত্র উজ্জ্বল পরিবেশে বিমর্ষ নিঃসঙ্গতার কোনো অবকাশ ছিল না। পুণ লতার লেখা থেকে অথবা সত্যজিৎ রাসের 'যখন ছোট ছিলাম' থেকে ভালভাবেই অনুমান করা যায় দুঃখ বা বেদনার কালে ছায়া এ পরিবারের প্রবল প্রাণশক্তির কাছে সহজে হার মানত। প্রাণের প্রবলতার দৃষ্টি মুখ এক, সে কল্পনা করতে ভয় যায় না, দুই কৌতূকের ঝিকিমিকি প্রাণ-শ্রোতে সন্ধ্যাই বেলা করে। উপেন্দ্রকিশোরের জমজমাট পরিবারে বিস্তৃত থেকে চিত্ত ছিল অনেক বেশি— জীবন সেখানে শ্রোতের মতো প্রাণবন্ত বলে কেউ কোথাও আলস ছিল না— না কীর্তির অহংকারে, না বয়সের গরিমায়। সংকীর্ণ মধ্যবিত্ত অহমিকার ক্ষুদ্র 'আমি' সেখানে মাথা চাড়া দিত না বলেই বড় 'আমি'-র আত্মবিকাশের পথ ছিল অনবরুদ্ধ। 'যখন ছোট ছিলাম' অথবা পুণালতার লেখা থেকে আমরা এই পরিবারের অনর্গল প্রাণময় মেলাঘেরির অবিরল সাক্ষ্য পাই। উপেন্দ্রকিশোর-স্বকুমার এই প্রধান দুই রায় শিশুর অমলিন অক্ষুরন্ত জগতে তাঁদের মননকর্ম নিবেদন করেছিলেন। পারিবারিক ব্যবহারিক জীবনেও তার ঘিরচরণ ছিল না। উপেন্দ্রকিশোর জিজ্ঞাসু শিশুকে ধামিবে দেবার কুমন্ত্রণার বিশ্বাসী ছিলেন না। রেলগাড়ির বিন্মিত সহযাত্রী বেধেছিলেন কীভাবে তিনি বাচ্চাদের সঙ্গে মনের অবাধ সেতুবন্ধন রচনা করেন। স্বকুমার রায় তাঁর অক্ষুত মনগড়া জন্তুজানোয়ারদের প্রথম রচনা করেছেন ছোট ভাইবোনদের খুশি করতে গিবে। আজকে সময়ের দিক থেকে এত তৎকালে ঠাড়িয়ে ব্যাপারটির একটা অস্ত্র তাৎপৰ্য্যও চোখে পড়ে। পরাধীন ভারতে, অষ্টাবক্র সমাজে, নানা বন্ধনে জর্জর অস্তিত্বের তাড়নার যে আবেগ নিয়ে রবীন্দ্রনাথ ছুটে গিয়েছিলেন প্রকৃতির কাছে, তারই সঙ্গে বুঝি তুলনীয় পুরোগামী রায়দের শিশুর জগতে ঘুরে বেড়ানো। শিশুর নিক্তিতি, শিশুর অক্ষুজ্জ্বিতা, বন্ধনবিমুক্ততা, অবাধ কল্পনার দুঃসাহস, ছকবাধা ব্যাপারে অক্লি— আমাদের বাধীনতাস্পৃহারই অস্ত্র রূপক। ঠিক এমনভাবে তাঁরা কেউ কথাটি বলেন নি। কিন্তু তাঁদের সৃষ্ট জগতের বিচিত্র অবাধ প্রান্তরে মুক্তি নিতে নিতে আজও এই কথাটি এমন করেই আমাদের মনে হয়। এই

কথাটি এমন করে নয়, কিন্তু অন্তরকমে যেন হয় সত্যজিৎ রায়ের গল্প পড়তে পড়তে। সেখানে আমরা যে সব চরিত্রের দেখা পাই তারা আমাদের বাস্তব জগতেরই বাসিন্দা। কিন্তু জীবনের বিশালতা সযত্নে কল্পনার সাহস তাদের অনেকেই উপাদানে ব্যবহৃত। আমাদের খণ্ডিত অস্তিত্বের সমস্তাসংকুল জগতটা সেখানে মাথা চাড়া দেয় না। তার বদলে পাই মহাকাশের সংকেত, অতল সমুদ্রের ডাক, মরু বা বেকর ইশারা অথবা মাতৃষের, একান্তই ছাপোষা সাধারণ মানুষের অশেষত্বের ঠিকানা। প্রযুক্তি পারদ্রুম দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধের পৃথিবীতে যে মানুষের গল্প তিনি শোনান সে মানুষ গাণিতিক সিদ্ধির জগতে গণিতের অতীত মানুষ। স্মৃতরাঃ রায়চৌধুরী পরিবারের ঐতিহ্যগটেই তাঁর গল্পের চরিত্রগুলিও প্রবল ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যে চিত্রিত পায়। এই গল্পগুলির চরিত্র সযত্নে বিশেষ সমীক্ষা বর্তমান আলোচনার লক্ষ্য।

রায়চৌধুরী পরিবারের কীতিমান ঐতিহ্যের দিকে সতর্ক দৃষ্টি রেখে সত্যজিৎ রায় তাঁর ক্ষেত্রে নির্বাচন করেছেন। উপেন্দ্রকিশোরের লক্ষ্য ছিল সব শিশুরা যারা সবে মায়ের কোল থেকে নেমে পড়েছে, ডিঙিয়েছে নর্দ-পরিচয়ের বেড়া। টুনটুনির বই যেন তাদের গলার আওরাজ আর নাক্য-বন্ধের প্রতিধ্বনিকে নিমিত। স্বথলতা রাণের গল্পও তাই। সবে যারা বাকা গড়তে শিখেছে 'তানের মাপ অনুযায়ীই যেন সে গানের জগৎ গড়া। পক্ষান্তরে স্কুমার রায়ের গল্প যাদের উদ্দেশ্যে রচিত, তারা আর একটু বড়—আজকের ভাষায় ক্লাস সিক্স সেভেন স্টাণ্ডার্ডের ছেলে তারা। তারা নির্দোষ তবু 'জিতা, নিছক নিবু'জিতা, গুল দেবার কল্পনাময়, মজা করার দামাল অভিশ্রু। সব নিয়ে গড়ে উঠেছে স্কুমার রায়ের গল্প। সে প্রধানতঃ ছল স্টোরি। বাংলা শিশু সাহিত্যে নতুন সামগ্রী। স্কুমার রায়ের কল্পনা ও অভিজ্ঞতা থেকে সম্ভব হয়েছে পাগলা দাস্তর মতো চিরস্থায়ী চরিত্র। তার পাগলামির মধ্যে একটা যেখা ছিল। সে জলই সে পাগলামি গভীরতর বাস্তব ত্যাগপর্বের ঠিকানা দিতে পারে—'যাও সবে নিজ নিজ কাজে'—আজও আমাদের কাছে বহু আভ্যন্তরীণ অভিশ্রুয়ের সর্বশ্রেষ্ঠ বনিকাসম্পাতী বাচন। পাগলা দাস্তকে ছল স্টোরির পটভূমি ছাড়া ভাবাই যায় না।

সত্যজিৎ রায় কিন্তু সম্পূর্ণ পৃথক ক্ষেত্রে দাঁড়িয়ে। প্রথমেই লক্ষ করি তিনি স্কুমার রায় বা লীলা মজুমদারের মতো একটিও ছল স্টোরি লিখেন না। দ্বিতীয় লক্ষণীয়, তাঁর গল্পে ছোট ছেলে বলতে বা বোকার তার সংখ্যা অল্পাতে কম। "সদানন্দের খুঁদে জগৎ" "শিষ্টর দাহ" বা, "অতিথি" গল্পের

মতো ছোটছেলেরই গল্প তাঁর খুব বেশী নেই। এর মধ্যে “সদানন্দের খুদে জগৎ” ছোটরা কতখানি ধরতে পারবে জানি না, গল্পটির মধ্যে ছোটছেলের নৈতিক জগতের টেনশন্স যেভাবে ব্যবহৃত হয়েছে সেটাও বালকভোগ্য নয়। তবু ছোট ছেলের মনোজগতের এমন প্রতিচ্ছবি দুর্লভ। তৃতীয় লক্ষণীয়—এখাে এটাই তাঁর গল্পের আসল কথা—সে সব গল্প ছোটদের গল্প এই অর্থে যে ছোটরা বড়দের বিষয়ে যে সব গল্প শুনে চায় এগুলো সেই জাতীয় গল্প। তাঁর মানে এই নয় যে, বড়দের জীবনের সত্যক নিৰ্বাচিত অংশ নিয়ে তিনি গল্প লিখেছেন। সেই সত্যকতা থাকলে শিল্প হিসাবে গল্পগুলি মাটি হ’ত। বলবার কথাটা এই, তিনি বড়দের চরিত্র পাত্র করে গল্প লিখলেও সেগুলো অন্তদের মতো মজার গল্প নয়, কেবল এ্যাডভেঞ্চার স্টোরি নয়। তাঁর পৃথক কৃতাত্ম ছোটদের জন্ত বড় বয়সীদের গল্প বলতে বসে সকলকে গল্প শোনানো। অথচ এ গল্প একদিকের বিচারে ছোটদেরই গল্প। যে পাঠকরা তাঁর মূল লক্ষ্য তাদের জীবনসম্বন্ধীয় নিজস্ব এ্যাটিচুডকে সম্পূর্ণ শ্রদ্ধা করে এসব গল্প লেখা। হুসুমার রায়ের গল্পবিষয়ে বুদ্ধদেব বসুর চমৎকার মন্তব্যটি আমরা মনে রাখি—‘হুসুমার রায়ের প্রত্যেক গল্পেই উপদেশ আছে, কিন্তু সেটা বাইরে থেকে নিক্ষিপ্ত নয়, ভিতর থেকেই প্রকাশ পাওয়া : সে উপদেশ সেই জাতের, বা বালকেরা নিজেরাই মাঝে মাঝে কৃতজ্ঞচিত্তে নিয়ে থাকে জীবন থেকে।’ এই জন্তই তাদের উপভোগ কখনো ব্যাহত হয় না; তাদের বয়সোচিত নানা-রকম ছলচাতুরী, বোকামি ও ছুট্টামির শেষে অব্যবহার্য দৃষ্টিতে নিজেরাই তারা প্রাণ খুলে হাসে; সত্যজিৎ রায়ের গল্পে বাইরে থেকে ভিতর থেকে কোথাও থেকেই কোনো উপদেশ নেই। বড় ছোট নিৰ্বিশেষে সেখানে একবয়সী হয়ে যায়, সেই আসরে সত্যজিৎ রায় এমন গল্প বলেন, যার যদি কিছু জানাবার কথা থাকে তা হল—বিশ্বাস করো জগৎকে আর জীবনকে।

জগতের বেলায় বিশ্বাস করো অসীম রহস্তে ভরা আ-মর্ত্য-নীহারিকা। জীবনের বেলায় বিশ্বাস করো—এর স্থায়িত্ব নৈতিক নৰ্ম্ ডেঙে দেওয়া ঠিক নয়। ভুগোল বা মহাকাশ-বিশারদের মতো বা নীতিবেত্তার মতো তিনি এ কথা বলেন না কিন্তু। সর্বপ্রথমে সেগুলি গল্প, সবশেষেও সেগুলি গল্প। হুসুমার রায়ের বালক চরিত্রগুলির পরবর্তী ক্রাশে উন্নাত রূপ লীলা মজুমদারের কোনো কোনো গল্পে পাওয়া যায়। হুসুমার রায়ের কোনো কোনো চরিত্রের উপভোগ্য নতুন রূপায়ণ দেখা যায় লীলা মজুমদারের চমৎকার কিছু গল্পে। প্রসঙ্গত মনে পড়ছে হুসুমার রায়ের অগিদাস কে। আজওবা গল্প বলার আশ্চর্য

কমতা ছিল তার। এক হিসাবে এ কমতা বড় হাসির ধোরাক যোগান দিক না কেন অন্তর্ভুক্ত এতো তার কল্পনাশক্তিরই প্রমাণ। লীলা মজুমদারের বিবাহাত গল্পের হরিনারায়ণ চরিত্র যেন অগ্নিদ্বীপের দূর সম্পর্কের মাসভূতো ভাই। ছোট ছেলের প্রথম পাওয়া সমাজজীবন তার কুলজীবন। অগ্নিদ্বীপ ও হরিনারায়ণকে সেই সমাজজীবনেই পাওয়া যায়। সত্যজিৎ রায় সবসঙ্গে তাঁর গল্পে এই সমাজবদ্ধ বালক বা কিশোরকে পাশ কাটিয়েছেন। তাকে নিয়ে কৌতুকগল্প লিখতে গেলে সেই সমাজজীবনের গুরুগম্ভীর নিয়মবদ্ধতার মাঝখানে সে ইচ্ছার অনিচ্ছার কোন্ অসঙ্গতি সৃষ্টি করেছে সেটাই মুখ্য হয়ে ওঠে। পঞ্চাশের সত্যজিৎ রায় হাসির গল্প বলতে বা বোকার তা লেখেন নি বললেই হয়, বদ্বিগু তাঁর গল্পে হিউয়ার প্রচুর। তাঁর গল্পের প্রধান চরিত্র পাত্রদের একাকীত্বের কথা আমি পূর্বে এক রচনায় বলেছি। এখানে এই বিষয়টি আরেকটু তলিয়ে দেখতে চাই।

‘বখন ছোট ছিলাম’ এই অসামান্য স্বত্বিকথা নানা বৈশিষ্ট্যে সমৃদ্ধ। সে আলোচনার ক্ষেত্র আলাদা। কিন্তু যার স্বত্বিকথা এই বইটি তার নিজস্ব ব্যক্তিবৈশিষ্ট্যের গভীর গহনের একটা চাবিকাঠি এই বইটির প্রারম্ভে লেখক আনমনে আমাদের হাতে তুলে দিলেন। চাবিকাঠিটি সম্পূর্ণ রায়চৌধুরী পরিবারের মর্মশালায় তৈরি—‘সাধারণ অসাধারণ প্রভেদ বড়দের মতো করে ছোটরা করে না, তাই তাদের মেলায়েশার কোনো বাছবিচার থাকে না। এ ব্যাপারে গুরুজনের বিচার যে ছোটরা সবসময় বোঝে বা মানে তাও নয়।’ এই উক্তিটি রায়চৌধুরী পরিবারের মর্মশালায় প্রস্তুত এ কথা বলার কারণ আর কিছু নয়—কথাটির মধ্যে ছোটছেলের চিন্তাখাতত্বের ও প্রথামুক্ত ভাবনা ভাবার কমতাকে স্বীকৃতি দেওয়া আছে। সেই স্বীকৃতির প্রতিষ্ঠা স্থাপনে রায়চৌধুরী পরিবারের তিন পুরুষের আত্মনিবেদন বাঙালি সংস্কৃতির ইতিহাসের সাক্ষ্য। ‘বখন ছোট ছিলাম’ বইটি অবশ্যই স্বত্বিকথা। সে স্বত্বিকথায় মেলে শ্রীমায়ের মানসিক গঠনের পোড়ানপতনের আদিকথা। ‘আসলে আমার অনেকটা সময় একাই কাটাতে হ’ত’। এই একাকীত্বকে পূরণ করতে গিয়ে সেদিনের বালককে নিজের জগৎ কিছুটা নিজেকেই নির্ধারণ করে নিতে হয়েছে। জানলার উল্টোদিকের দেওয়ালে বাইরের জগতের ছায়াছবি, দরজার ছোট ফুটোর ঘবা কাচ ঘরে বাইরে দৃশ্য যুগ্মে আকারে দেখা, চারপাশে রোমান অক কেমাস লাইডস্, রিগ্রিওরোপ—এই সবই আলোঃ ধরতে চাইছে এমন এক বালকভরুর বিচিত্র ভালপালা। এইখানে আমাদের মাঝে স্বতঃই নত হয়ে আসে সত্যজিৎ জননী রূপতা দেবীর উদ্দেশ্যে।

অসময়ে পিছুহারা সেই বালকটিকে তিনি অবধা সহায়ত্বভির ভাবে বিব্রত করেন নি। তিনি জানতেন সে বালককে বাছব করতে গেলে, ছেতের বন্ধনে থেকেও কবিতা যেমন স্বাধীনতা ভোগ করে, বালকটিকে তেমনই স্বাধীনতা দিতে হয়। তাই বোধ হয় সত্যজিদের একলা থাকার বেলাটুকুতে তিনি হস্তক্ষেপ করেন নি। এই বালকের জননীর পক্ষে এই জানটুকু খুব জরুরী ছিল, কতটুকু এই বালককে বাঁধতে হবে আর কতখানি ছাড়তে হবে। তার সেই একাকীত্বের কিয়দংশ ভর্তি হত ছেদিলাল আর হয়েনের উদ্ভাবন নিপুণ কর্মঠ সখো। চাবিকাঠি, যেটে লঠন, ঘুড়ি—এগুলো তো সেই একাকী বালকের আনন্দলোক আবিষ্কারের পথে এক একটা কুড়িয়ে পাওয়া রত্ন। নিজের মতো করে যে বাড়তে পার নিজের মতো করে সে দেখতে শেখে। তারচৌধুরী পরিবারের ছড়ানো চৌহদ্দির মধ্যে সে বালক আর একটা কথা বুঝেছিল যে, সেখানকার প্রধান চরিত্রগুলি আপন আপন অভিনব এককত্বে অনন্ত। কেউ তাঁরা বাঁধা চৌখুপিতে ঝাপ খাওয়ানোর জন্ত জয়াননি। খনদাছ কুলদায়জন রাব, মুগুর ভাঁজতেন, ক্রিকেট মাঠে লেজুরি টাঁকাতেন, প্রপেলারের মত লাঠি ঘোরাতে পারতেন—অন্ত সাক্ষ্য থেকে বলছি ঘুলঘুলি দিয়ে হাত বাড়িয়ে বণ্ করে পাতিকাক ধরতেন,—কিন্তু আসল মাস্তকাটি শিল্পী। ছোটকাকা সুবিয়ল রায় প্রতিটি গ্রাস বজ্রিণ বার চিবোতেন, চার রকম রঙের কালিতে একটা চুরচুরের লজিক ধরে এক একটি বাক্যের শব্দগুলি লিখতেন। কিন্তু আমাদেরই পরিচিত চায়ের যে বারোটি ধরন তিনি লিখে রেখে গেছেন, শুধু তার জোরেই তাকে আমরা বর্ষা প্রতিভা বলতে পারি। এই কাকা-ভাইপোর সকৌতুক মেহ প্রদ্যার ভিত্তিভূমিটি শ্রীমায়ের পরবর্তী জীবনে নানা গল্পে বিচিত্র রসসকারী হয়েছে। তোপ্‌সে-ফেলুদা সম্পর্ক, হারুণ-কটিক সম্পর্ক, শিবু-কটিকদা সম্পর্ক এখানে আমাদের মনে পড়ে। লীলা মজুমদারের গল্পের সঙ্গে এখানেও সত্যজিৎ রায়ের গল্পের একটা তফাত দেখা যায়। লীলা মজুমদারের গল্পে বালকটির দরকার হয় একটি শক্তপোক্ত মাঝ-বয়সী মাদার টাইপ। 'পরিপিসির বর্ষাবাত্তে'র সেই কম্বিডেবল্ অবিশ্বরথীর দ্বিবিয়াটি যেমন। সত্যজিৎ রায়ের কিশোর চরিত্রটি মাদার-টাইপের ধারে কাছে ছেঁলে না। তার দরকার কল্পনাকে বাড়ি দিতে পারে এমন একটি বয়সের বড় বুক চরিত্র। তার কারণ লীলা মজুমদারের চকল বালকটির আশ্রয়কার 'দরকার। সত্যজিৎ রায়ের উদ্ভূত কিশোরটির বিব রহস্যের সঙ্গে সখ পাভানোর জন্ত লেজু দরকার।

সভ্যজিৎ রায় তাঁর গল্পে দেখিয়েছেন ব্যক্তির একাকীত্বের তথা অনন্ততার জন্ত কোনো বৃহৎ কীড়ির ঠেকানোর দরকার হয় না। ব্যক্তিত্বের অপেক্ষা একান্তভাবেই ব্যক্তির ঘোণাজিভ ব্যাপার। সভ্যজিৎ রায়ের পটলবাবু কিসন্টার, বহুবাবুর বহু প্রভৃতি গল্প তথাকথিত অকিকিংকর মানুষের অন্তর্গত অপেক্ষার গল্প। সাধারণের সাদা পোশাকে সংসার তাঁদের চেকে রাখলেও—সেটাষ্ট এসব গল্পের মূলকথা। কেন্দ্রীয়া সিরিজের সিধু জ্যাঠা এইরকম লোক। বহুবাবু আর পটলবাবুর মধ্যে মিলটা লক্ষ করার মতো। জীবন তাদের দুজনের জন্তই চটো ছোট ভূমিকা নির্দিষ্ট করে দিয়েছে। একজন কাঁকরগাছি প্রাইমারি স্কুলের ভূগোলের মাস্টার, আরেকজন চাকরি খোঁজানো পেরন্ত মানুষ। কিন্তু শতক লাঞ্ছনা সহ করেও বহুবাবু নিষ্ঠার সঙ্গে ভূগোল পড়ান। পটলবাবু সত্যি সত্যি অভিনয়-শিল্পী। সিধু জ্যাঠার নাম ধাম ক্রিয়াকর্ম কেন্দ্রীয়া ছাড়া কেউ জানে না। তিনি জানানোর জন্ত ব্যস্তও নন। কিন্তু যেটা তিনি নিজের কাজ বলে ধরে নিয়েছেন সেখানে তিনি একনিষ্ঠ একাগ্র। এই অকৃত্রিমতা এসব চরিত্রের বৈশিষ্ট্য। বাইরের সংসারের নানা ধাক্কার, নানা লাঞ্ছনা বহুবাবু পটলবাবুর মতো মানুষেরা সন্তুষ্ট হয় না শুধু অন্তরের মৃগনাভিটুকু অন্ধর বলে। সংসারের মাপকাঠিতে অপেক্ষাকৃত সকল প্রতিবেশীরা তাঁকে মজা ও টিঙ্গনীর বিষয় বলে মনে করে—কিন্তু ফ্রেনিয়াস গ্রাহের উন্নততর প্রাণী আবার তাদের উন্নতর বলে ঘব ফেরতা বহুবাবুকেই তাঁদের বস্ত্রের ভিতর দিয়ে দেখিয়ে বান, নর্থ পোলের অন্তর্হীন বরফের মক্কা, আরোরা বেরিয়ালিস, সিন্ধুঘোটক, পেঙ্গুইন। দেখিলে বান ত্রিজিলের জটিল অরণ্যের অস্বপ্নপূর্ণ ভীষণতার মধ্যে আনাকণ্ডা সাপ, পিরানহা মাছের বিভীষিকা। এই অতি অকিকিংকর ভূগোলের মাস্টারের জীবনে যে বিশ্ব-ব্যাপ্তুলতা লুকিয়ে আছে তার এক আশ্চর্য পরিচয় এই অংশটি। তাঁর অস্তিত্বের দীনতা যুচে গেল—বিশাল পৃথিবীর ও পৃথিবীরও ওপারের মহাকাশের সংস্পর্শে। আমরা বেশ অহুমান করতে পারি পরের দিন কাঁকরগাছি প্রাইমারি স্কুলে ভূগোলের ক্লাসের বেধাবী আগ্রহী ছাত্রটির কাছে একটি প্রত্যক্ষদর্শীর বিবরণ দিয়ে এই শিক্ষক ধস্ত হবে। পটলবাবুর গল্পটির পরিসমাপ্তিতে পটলবাবুর উপলব্ধিটি বড় কথা। আর্থিক প্রাপ্তির জন্ত তাঁর আর অপেক্ষা করার দরকার হল না—কেননা অভিনয় শিল্পের মূল রহস্যের অসীমতা তাঁর কাছে ধরা দিয়েছে। শিল্পী জানে সব পাওয়ার বড় পাওয়া এটাই। হয়তো নিঃসম্পৃক্ত এ অহুমান—তথাপি তাতে ইচ্ছে হয়, পথের পাচালীর হৃদয় অর্থাভাবের

দিনে অৰ্ধসাপ্ত ছবিটির শিল্পরহস্যের দিকে তাকিয়ে তার খটোও কোনোদিন ভেদেছিলেন— আমি তো জেনেছি আমার বলা কী রকম হবে।

কিন্তু এ প্রসঙ্গটা সত্যজীব্যবাবুর গল্প পড়তে পড়তে ক্রমশই অনিবার্য হয়ে ওঠে— ঠিক ছোট ছেলেদের লজ্জা লেখা কোন গল্পগুলি? বাইরের দিক থেকে তার একটা মীমাংসা বোধ হয় আমরা করতে পারি। যে গল্পগুলি রায়চৌধুরী পরিবারের ধারাবাহিকের আত্মায় সেগুলিই নিছক বালকভোগ্য গল্প। যেমন ত্রিলোকেশ্বর শঙ্কর প্রথম ডায়েরিটি পড়তে গিয়ে আনমনে একবার ভাবতে হবেই হেশোরাম হাঁশিয়ারের ডায়েরি। অন্তত একবারও মনে হবেই দুই আবিষ্কারকের অভিযানের দুঃসাহসের মিল, অজ্ঞাতপূর্বক আবিষ্কারের পর লাসসই নামকরণের দক্ষতা। হেশোরাম হাঁশিয়ারের হাতকরতা বাদ দিলে শঙ্কর প্রাথমিক উপাদান নজরে পড়ে। প্রফেসর শঙ্কর গবেষণাগারের উপাদানগুলির প্রলঙ্ঘন হুকুমার রায়ের প্রফেসর নিধিরাম পাটকেলের গবেষণাগারের বিচিত্র উপাদানগুলির কথা মনে পড়বে। প্রফেসর পাটকেলের গোপার মধ্যে ছিল বিছুটির আরক, লঙ্কার ধোঁয়া, ছারপোকার আভর, গাঁদালের রস, পচা ঘূলের এক্সট্রাক্ট। প্রফেসর শঙ্কর রকেটের উপাদানে বাঙের ছাতা, সাপের খোলস, কচ্ছপের ডিমের খোলা তার সঙ্গে একুইয়স ভেলোসিলিকা। তবে শঙ্কর অতি ক্ষুণ্ণ এই প্রাথমিক অবস্থা কাটিয়ে উঠেছে। প্রকৃতির সাংসারিক অভিজ্ঞতার উপর নির্ভরশীল শঙ্কর কিন্তু কোনো অবস্থাতেই বহুবাবু নয়। বহুবাবুর ধীন সহিষ্ণুতা তাঁর মধ্যে মিলবে না। তিনি আত্মপ্রত্যয়ী বৈজ্ঞানিক। অনেক কীড়ির অধিকারী। তাঁর আবিষ্কৃত মিয়ানিউরল ম্যাগ্নেটরেন, এ্যানাইহিলিন, অরনিয়ন, গ্রেমেরেন, অক্সিমোর, বটিকা ইণ্ডিকা, অম্নিফোপ, ব্রাকসান, মাইক্রোসোনোগ্রাফ ক্যামেরাপিড, মন্থনোলিন, লিফুরাগ্রাকমোব প্রভৃতি ঔষধ, বস্ত্র, অস্ত্র ও গ্যাজেট সরলার্ধে বিশ্বরকর। তাঁকে আমরা আন্তর্জাতিক বৈজ্ঞানিক সম্মেলনে অবলীলাক্রমে ঘুরে বেড়াতে দেখি। কিন্তু তিনি খাঁটি বাঙালি। অধিনাশবাবুর মতো একান্ত এাভারেজ প্রতিবেশীকে তিনি অরান বদনে সহ করেন সকৌতুকে। কোনো খাঁটি বাঙালি টাকাগুলা লোকের টাকার ডাঁট সহ করতে পারে না—শঙ্কর পারে না। খাঁটি বাঙালির বহুধৈব কুটুম্ব। মারের দেখলে সে মাথা হারায় না। শঙ্করও উত্তরবাঙালীতা ভারতীয়ের বিশ্বনাগরিক বোধ প্রজ্জ্বল। এ সবই আমার বড়রা বিশেষভাবে উপভোগ করি। মাপের বাইরে চলে যেওনা—প্রযুক্তিবিজ্ঞান পারদম বিশ্বের প্রতি

এটাই শব্দের বাক্তি। ভিবিটরাসের গল্প, আর্চব পুতুলের গল্প শেকথাই বলছে। তবে এসব সত্ত্বেও শব্দের গল্প বিশেষ করে কিশোরভোগ্য গল্প। সে সব গল্পের প্রথম দিকের দুটি তিনটি বাদ দিলে সব গল্পেরই ঘটনাস্থল স্বপ্নবিশেষ। ভ্রমণরসের সঙ্গে রহস্যময় মিশিয়ে তার সঙ্গে বর্ণনাপূর্ণক আভ্যন্তরীণ রস জুড়ে দিলে কী জিনিষ পাড়ায় স্বদেশের পটে তার নিদর্শন কেলুগার কাহিনী, বিদেশের পটে তার নিদর্শন প্রোকেসর শব্দ। দুটোই দুই অর্থে আবিষ্কারের কাহিনী।

কিন্তু শব্দের গল্প এ সব সত্ত্বেও মাঝে মাঝে এমন সব গভীর প্রশ্ন নিয়ে আমাদের সম্মুখীন হয়েছে বা বরঞ্চ মাহুকের প্রশ্ন। “কম্পু” গল্পটির কথা এখানে উল্লেখ করতে পারি। ইলেকট্রনিক্স-এর সম্ভাবিত শেষ কীর্তি সেই ক্ষয়কার গোলকটির নাম কম্পু। সে সব প্রশ্নের উত্তর জানে। জানতে জানতে সে মানবিক জ্ঞানের সীমানা পেরিয়ে গেল, হয়ে উঠল অজ্ঞবামী, হয়ে উঠল ভবিষ্যৎ দ্রষ্টা। পরিশেষে সে তার প্রদত্ত দেহভাগের আগে সব থেকে চূড়ান্ত প্রশ্নের মুখোমুখি পাড়িয়েছে। “কম্পু” আমার মতে শব্দ সিরিজের লিখনী গল্প। কম্পু যেন প্রাচীন সর্বত্র ভারতীয় ঋষির কম্পুটির প্রতীক। সেই প্রাচীন ঋষির মতোই সে জানতে জানতে জেনেছে জানার শেষ নেই— কিন্তু সে থামে নি। ঋষি মতোই সেও নিজের জ্ঞান কিছু চায় না। কিন্তু মাহুকে দিতে চায় তার জ্ঞানের ফল। জাপানকে সে বলে দিয়ে গেল প্রাকৃতিক পীড়ন থেকে রক্ষা পাবার কৌশল। তারপর প্রাচীন নটিকের মতো সব শেষে উচ্চারণ করেছে তার শেষ পরম প্রশ্নের নিজস্ব উত্তর পাবার সংবাদ। এ গল্প ঠিক বালকভোগ্য গল্প নয়— না হয়ে ভালই হয়েছে। এরকম দৃষ্টান্ত অবশ্য সংখ্যায় বেশি নয়। রায়চৌধুরী পরিবারের শিশু সাহিত্যের মূল উৎসটি তিনি আরেকবার মনে করিয়ে দিয়েছেন “প্রোকেসর হিজিবিজবিজ” গল্পে। আমার কিন্তু গল্পটিতে ‘হ-ব-ব-র-ল’ বা ‘আবোলভাবোল’কে ছাপিয়ে মনে পড়ে ওয়েলস-এর ‘আইল্যাণ্ড অফ ডক্টর মোরে’। মোরোর ঐচ্ছিক গবেষণার সঙ্গে প্রোকেসর হিজিবিজবিজ-এর বিচিত্র ভ্রমাবহ গবেষণার মিল আছে। গোপালপুর সীকোন্ট-এ নির্জন পরিবেশে “বল্লীচরণ” কেমন একটা গা ছমছমে পরিবেশ সৃষ্টি করে। সে রসটির উত্তরণ ওয়েলস নন কিন্তু। স্বকৃত্য রায়কেও পাশ কাটিয়েছেন লেখক আর্চব তৎপরতার। অদ্ভুত রস ও হাস্যরসের মিশ্রণ থেকে তিনি সবচেয়ে হাস্যরসটি এখানে ছেকে বার করে দিয়েছেন। যা রইল তা অদ্ভুত ও ভ্রম্যাকের যৌক্তিক বিশ্লিষ্ট স্বাদ।

সত্যজিৎ রায়ের অলৌকিক গল্পগুলির বেলাতেও বসতে পারি এগুলি পড়ে আমরা বড়রা বসিও সত্যক কৃষ্টি পাই, তথাপি এগুলি ছেলেদের জন্যই লেখা। কিন্তু একটু বড় ছেলেরা এর লক্ষ্য। লীলা বজ্রদারের হাত থেকে আমরা খুব চমৎকার কৃত্তের গল্প পেয়েছি। কিন্তু সে গল্পের লক্ষ্য অপেক্ষাকৃত ছোট ছেলেরা। রায় ও বজ্রদার দুজনেরই কৃত্তের গল্পের শ্রিয় পটুকুনি পরিত্যক্ত নির্জন বাড়ি। লীলা বজ্রদারের কৃত্তেরা তাদের উপভোক্তাদের কথা ভেবেই বোধহয় খুব রেহবর, বজাকণ্ড কখনো কখনো। কৃত্তের গল্পের আরেক সার্থকশ্রুতি শীর্ষেই সুধোপাধ্যায়ের কৃত্তেরা, লীলা বজ্রদারের গল্পের কৃত্তদের ছানাশোনা। সত্যজিৎবাবুর গল্পের কৃত্তেরা কিন্তু আসল কৃত্ত। এবং তাঁর কৃত্তের গল্পের বরকভোগ্য সৌন্দর্য গল্পের স্ট্রাকচারে। সকলেই জানেন কৃত্তের গল্পের প্রধান মজা কৃত্তের আত্মপ্রকাশে। এ বিষয়ে সত্যজিৎ রায় বর্তমান বাংলা সাহিত্যে অদ্বিতীয়। “অনাথবন্ধুর ভয়” এবং “ব্রাউন সারের বাড়ি” গল্প দুটির তাক লাগানো উপসংহার ভৌতিক হতভম্বতা সৃষ্টি করে। এটাই ভালো কৃত্তের গল্পের আর্ট। অলৌকিক রঙ্গের গল্প হলেও “বগম্” কৃত্তের গল্প নয়। ছোটছেলেদের এ গল্প পড়তে বাধা নেই, উপভোগ করতেও বাধা নেই— কিন্তু এ গল্পের অন্তর্গত তাৎপর্ষের তীরটি বয়স্কদের উদ্দেশ্যে নিক্ষিপ্ত। কোনো যাহুঁষ তার সেন্স অফ সিল্ট বা অপরাধ চেতনার হাত থেকে মুক্তি পায় না। এই বক্তব্যটি সত্যজিৎ রায়ের একাধিক গল্পে দেখা দিয়েছে একাধিক রূপে। সে কথায় আমরা পরে আসছি। “বগম্” গল্পের ব্যাপারটি নাটকীয়। বালকবিশ্বকে ধূর্জটিবাবু অহৈতুকী জিহ্বাংসার ঘেঁরে কেললেন, ফলে ক্রুদ্ধ ইমলিবারার অভিশাপে ধূর্জটিবাবু সাপ হয়ে গেলেন— এই ভরাবহ গল্পটির পিছনে রয়েছে একটি পুরাতন ভারতীয় বীথ। বীথটি অভিশাপের বীমকে নিয়ে গঠিত। “বগম্” নামটি ধূর্জটিবাবুর মুখে উঠে এল অবচেতনের ধাক্কা। সে অবচেতন ওখন অপরাধবোধে অভিভূত বলেই ইমলিবারার অভিসম্পাতী হুঁতির সঙ্গে ধূর্জটিবাবু মহাভারতের শাপগ্রোভত হুনিকে গুলিয়ে কেলছে। বাকিটুকু বিকারের কল। “কি: শাসনলের শেবরাজি” গল্পে শেক্সপীরারের ‘রিচার্ড দি থার্ড’-এর এ্যান্ডেজিৎ ঘোষ্ঠদের কথা মনে পড়বে। সেখানেও ক্রুদ্ধকর্ষের অবচেতন-সঞ্চিত পাগবোধ শেষ মুহুর্তে বাধা চাড়া দিয়েছে।

ঐরায়ের গল্পের ছটি চরিত্রের কথা একটু আলাদা করে উল্লেখ করতে হয়—অটাব্‌ আর অবিনাশবাবু। দুজনেই সাধারণ মানুষের বাঙালি। ঘটনাক্রমে দুজনেই অড়িয়ে পড়েছেন বেধার মননে অসাধারণ করিৎকরী দুজন মানুষের সঙ্গে। এ সম্মেলন হস্তরসের বখেই কারণ হতে বাধ্য—হয়েওছে তাই। দুজনের মধ্যে আছে দুঃখের বাঙালিয়ানা—সে বাঙালি একটু একটু সাহেব হতে পারলে সুখী হয়—কিন্তু তার বাঙালি স্বভাব শেষ পর্যন্ত দুঃখী। কৃত্তী প্রতিবেশীকে পরিহাস করতে পারা পড়শী বাঙালির একধরনের যৌতাত। অবিনাশবাবু প্রথমটা ছিলেন সেই মানুষ। প্রতিবেশীর বৈজ্ঞানিক কৃতিত্ব তাঁর কাছে উপহাসের সামগ্রী। তিনি সে প্রতিবেশীর বৈজ্ঞানিক পরীক্ষার সাক্ষ্যের চেয়ে বেশী উদ্বিগ্ন নিজের মূল্যের খেতের নিরাপত্তার অস্ত। তার অস্ত খেসারত দাবি করতে ও তাগাদা দিতেও তাঁর বাধেনি। আবার সেই শত্রুর সঙ্গে পরে দেশভ্রমণে বেরিয়ে পড়তেও তাঁর কোনো চমকলক্ষ্য হয়নি। এই বেরিয়ে পড়ার ঘটনা থেকেই বোকা গেল অবিনাশবাবুর চরিত্রে আরেকটা মাত্রা আছে বাঙালির ভ্রমণপিপাসা। এতেই চরিত্রটি মুক্তি পেল তার ঠাঙামি থেকে। কিন্তু অবিনাশবাবুর ভ্রমণপিপাসা অজানা জায়গা চোখে দেখার অহমিকা তৃপ্তি মাত্র। তাঁর কৌতূহলের কোনো ইতিহাসও নেই, ভবিষ্যৎও নেই। সহযাত্রীদের বিষয়ে তাঁর কোনো আগ্রহ নেই। ভিক্ষুতবাজার সাহেব সঙ্গীদের অস্ত তিনি মাত্র তিনটি ইংরাজি বাক্য স্থির করে রেখেছিলেন। সকালে গুড মর্নিং, সন্ধ্যায় গুড ইভনিং এবং সাহেবদের কেউ যদি থাকে গড়িয়ে পড়ে যায়, তাহলে, গুড বাই। তিনি ভীতুন নন ঠিক কথা, কিন্তু তাঁর সাহসের কোনো পরীক্ষাও হয় নি। উনিশ শতকীর বাংলার গম্ব লেখেন, মানুষটিও সে হিসাবে খাটি মকরুল ব্রাণ্ড। ভিড়ে পড়তে পারবার আশ্চর্য কথায় তিনি সিদ্ধ। কৈলাস শৃঙ্গ দেখে সাহেবদেরও তিনি গড় করিয়ে ছেড়েছিলেন—খাটি বাঙালি লজিক প্রয়োগে—সেক্রেড্‌, সেক্রেড্‌, মোর সেক্রেড্‌, স্থান কাউ। তা বলে তিনি ইংরাজি জানেন না এমন নয়। ঠিক ঠিক জায়গায় তিনি বোকমভাবে মিল্টনের কাব্য স্মরণ করতে পারেন। নকড়বাবু সে জায়গায় একান্ত সাদাশাটা বর্ণহীন মানুষ। বিনীত ভঙ্গিতে মাটি চেটে কেনেন যেন এমন ভাষায় চিঠি লেখেন। কিন্তু তাঁর একটা আশ্চর্য কথতা আছে। অতীত দর্পন, ভবিষ্যৎ দর্পন ইত্যাদি অনেক গুণ আছে এঁর। এমন কি মনগড়া ঘটনাও ইনি অনেক সময় চোখের সামনে দেখতে পায়, মনের জোরে অস্ত লোককে দেখিয়ে দিতে পারেন। “নকড়বাবু, কখনো ভাবাটো”

গল্পে নকুড়বাবুর প্রতিষ্ঠা। কিন্তু নকুড়বাবুর সম্যক শক্তির আশ্চর্য কাহিনীগত প্রয়োগ ঘটেছে “থ্রোকসের শব্দ ও ইউ-এফ-৩” গল্পে। তাজমহলকে কার-বোনির ধ্বংসের হাত থেকে বাঁচাতে নকুড়বাবুর অলৌকিক শক্তির অল্পুত প্রয়োগ বিবাস্ত হত না যদি না আমরা আগের গল্পটি পড়ে রাখতাম।

জটায়ু সে তুলনার একান্তই নাগরিক মানুষ। কলকাতা বাঙালিয়ানার তার আদর্শ চিহ্নিত। সে যখন ‘মিস্টার মিস্তির’ বলে ফেলুদাকে ডাকে, তখন ইংরেজি কেতাব ‘মিস্টার’ আর বাগবাজারী ‘মিস্তির’ শব্দের পাশাপাশি অবস্থান বুঝিয়ে দেয় লোকটি ঘোটেই ইংরেজি কেতার দ্বার ধারে না। ইংরেজি ভাষার প্রতি তার প্রভা আছে, দখল তেমন নেই। অন্নানবদনে উটোপান্টা ইংরেজি বলে, যেমন ‘ইনকজিটো’ (ইনকপ্‌নিটো)। খুব প্রথম শ্রেণীর কোনো এ্যাম্বিশন তার নেই। রোমহর্ষক নামের, ‘ভাঙ্কুভারে ভ্যাম্পায়ার’ জাতীয় বই লিখে, তাতে অনেক ভুলভাল থাকে—দ্ব্যসে তিন হাজার কপি বাজারে চালাতে পারলেই সে সুখী। কিন্তু বই চললে আরো সুখী। গাড়ি কিনেছে। ‘সোনার কেলা’ থেকে সে ফেলুদার সঙ্গী হয়েছে। কিন্তু এমন একটা কিছু তার মধ্যে আছে যে তারপর থেকে জটায়ু—ফেলু মিস্তির—তোপ্পে রূপান্তরিত হয়েছে অজ্ঞেয় ত্রয়ীতে। যা ছিল বুদ্ধিগ্রাহ্য তাদন্তিক গল্প বা ডিটেকশন স্টোরি, জটায়ু বোগদানের সঙ্গে সঙ্গে তা হয়ে উঠল সকৌতুক ও এন্টারটেইনিং। কিন্তু কমিক রিলিফের সংকীর্ণ উদ্দেশ্যে তাকে সৃষ্টি করা হয়নি। প্রত্যক্ষ ঘোষিত না হলেও জটায়ুর একটা জীবন দর্শন আছে। সে রহস্যকাহিনী লেখে। ফেলু মিস্তির তাকে রহস্যঘটনার সঙ্গে সরাসরি জড়িত হবার সুযোগ দিচ্ছে। ‘সোনার কেলা’ কিন্তু সে যখন জিজ্ঞাসা করে, ‘আমরা কি এখন ডেকরেটরের পিছু পিছু ছুটছি, তখন তার বুক চিপ-চিপ উত্তেজনার আগ্রহ উৎসে মিশ্রিত মুখচ্ছবিটি সন্তোষ দত্ত খুব চমৎকরে ধরে দেন। এই হচ্ছে আসল লোকটা। ক্যাক্ট-ইজ্ স্ট্রেনার ছাচ কিক্‌শন, একথা জেনেই বোরহর জটায়ু কিক্‌শনের কক্‌কা জগৎ ছেড়ে ক্যাক্টস্‌-এর জগতে ঢুকে পড়েছে। রহস্যকাহিনীর লেখক রহস্য ঘটনার মধ্যে ঢুকে পড়ল এমন একটি চরিত্র অবস্থা এর আগে আমরা ফেলুদা কাহিনীতে পড়েছি— তিনি “ফেলুদার গোরেনবাগিরি” গল্পের ভিনকড়িবাবু। কিন্তু ভিনকড়িবাবু সত্যি তীক্ষ্ণবী ব্যক্তি। তাকে দিয়ে জটায়ুর উদ্দেশ্য মিটত না। আশ্চর্য নয় জটায়ু বিপুল জনপ্রিয় হবে। সংখ্যার বেশী লোক জটায়ুর মতো লেখকের লেখা পড়তে

ভালবাসে—জটায়ু নিজের জানে সে বড় বাপের মাহুস নয়। তা নিয়ে তার মাথা ব্যথাও নেই। কিন্তু সে স্নেহপ্রাতিতে আগ্রহে কৌতূহলে ভয়ে ভরসার খুব জ্যান্ত মাহুস। পাঠিকারা তার খুব অহুরাগী। রুণু তাই কেলুদাকে দেখে প্রথমেই জটায়ুর খবর নিয়েছে। জটায়ুর ভিত্তি ভাবটাকে পাঠিকারা খুবই উপভোগ করে। ভয়ের মুহুর্তে যে কোনো ব্যঙ্গন বর্ণের সঙ্গে মহাপ্রাণের নিঃশ্বাস মিশে যাওয়া—চঃ বলতে ছঃ, অথবা ‘কে’ বলতে গিয়ে ‘খে’ বলে ফেলা আমাদের মনে পড়ে। উদ্ভেজনাগ্রবণ ভঙ্গলোকটি উদ্ভেজনায় মাখায় যেভাবে গুলিয়ে কেলেন সেটাও কম উপভোগ্য নয়, যেমন—দি সার্কাস হুইচ এসকেপড্ ক্রম দি গ্রেট ম্যাজেটিক টাইগার—ভঙ্গলোক লক্ষ করেননি সেন্সটাই প্রায় এসকেপ করছে। কেলুদা ও তোপ্‌সে কন্‌বিনেশনে কোনো হান্ডারসের সম্ভাবনা নেই। কিন্তু ড্রট্টা ও ন্যারেটর তোপ্‌সের চোখে বাগ্‌যত ও ম্যাননাল কেলুদা এবং বাকলুড ও উদ্ভেজনাগ্রবণ জটায়ু একসঙ্গে হলে যে চমৎকার অসঙ্গতি সৃষ্টি করে তা উপভোগ্য হান্ডারসের উৎস। ‘ছিন্নমস্তার কাহিনীতে’ জটায়ু যখন ফসকে যাওয়া বুদ্ধির পৌনঃপৌনিক ‘ছ্যা’-‘ছ্যা’-এর শ্রোতে গল্প খামিয়ে ফেলার যোগাড় করছিলেন, তখন ফেলু মিস্তিরের গভীর সংঘত ধমকে জটায়ুকে পরে ‘ছ্যা’ ‘ছ্যা’ করার নির্দেশ, জটায়ুকে খামিয়ে দিয়ে আমাদের হাসিয়ে দেয়।

কিন্তু যেসব গল্পে বয়স্কপাঠ্য ও কিশোর পাঠ্যের বিভাজন রেখা ভাবা হয়নি, পাঠকও ভাবেন না, সে সব গল্পেই সত্যজিৎ রায়ের শক্তি একটা অস্ত্র মাজার ফুটে ওঠে। একটু ইতস্তত করেই বলে ফেলছি—সে সব গল্পেই তাঁর নিজস্ব স্বভাবের সংক্ষিপ্ত বথার্থ পরিচয়। সে স্বভাবের নাম শিল্পীস্বভাব। নানা ভাবে এর প্রকাশ ঘটেছে—নানা স্তরে। শিল্পীর কৌতূহল নিয়ে, শিল্পীর প্রজ্ঞা নিয়ে, বিনয় নিয়ে এবং বিনয়মিশ্রিত প্রত্যয় নিয়ে তিনি জীবনের মুখোমুখি হতে চেয়েছেন। বিশ্বাস করেছেন সব ক্ষতিপূরণ ওখানে। “টেরোড্যাকটিলের ডিম” গল্পটি উল্লেখ করছি। বদনবাবু ছাপোষা কেদানি। পলু ছেলে বিলটুর অস্ত্র তাঁকে গল্পের যোগান দিতে হয়। তাই মনে মনে তিনি গল্প ফাঁদেন—বিলটুকে শোনাবেন বলে। “টেরোড্যাকটিলের ডিম” দারিদ্র্যের গল্প নয়, তথাকথিত বাস্তবতা এর উপাদান নয়। পলু ছেলের অস্ত্র দুঃখী পিতার গল্পও এ নয়। এ এক এমন মাহুসের গল্প যে অক্লেশে মাস মাইনের একটা ভারি অংশ পকেটবারকে ধরে দিয়ে আসে এই আনন্দে যে, ছেলের অস্ত্র একটা বোকার গল্প সংগ্রহ করা গেছে।

এখানে আসল শিল্পী ওই পকেটারটি। যে প্রায় 'ম্যাজিক দেখিয়েছে হাড-সাকাই করে— আর প্রথম জেবীর ম্যাজিসিয়ানের উপযুক্ত হতভব করে দেওয়া প্যাটার করে। এই প্যাটারটাই নিল। বদনবাবু শিল্পপ্রাণ বলেই টাকা ধোয়ানোর ছুঃখের চেয়ে বড়ো করে ধরেছেন ওই প্যাটারের বিক্রয়করত। দরিদ্র সংসারের রুগ শিভার ছুঃখ ঝাঙ্কাকে এ গল্পে মিথ্যা বলা হয়নি। কিন্তু কিছ তার চেয়েও বড়ো সত্য বলা হয়েছে বদনবাবুর আনন্দ পাবার ক্রমতাকে।

অত্যধিক থেকে এরই কারণে বলতে পারি “অভিষি” গল্পটির কথা। যে পরিবারটির পটভূমিকা গল্পটিতে ব্যবহার করা হয়েছে সে পরিবার আর্থিক দারিদ্র্যে মগ্ন নয়। কিন্তু সে পরিবারের একটা অল্প দারিদ্র্য রয়েছে। তারা তাদের সংকীর্ণ সিদ্ধির চার দেওয়ালের মধ্যে ছক বাঁধা অস্তিত্বকে আঁকড়ে থাকে। বা তাদের প্রত্যহ ব্যবহৃত সংস্কার বাইরে তাকে তারা বিশ্বাস করতে পারেনা। এরই মাঝখানে এসে হাজির হয়েছিলেন মটুর দাছ— বিচিত্র বিশ্বের ডাকঘোঁহর বুকে নিয়ে। স্বভাবতই তাঁকে এ বাড়ির মধ্যে যে বুকে নিতে চেয়েছে সে মটু। দাছও মটুদের সঙ্গেই গল্প করতেন— সাহায্যের তুমারেগদের গল্প, জাহাজে ছুঃসাহসিক যাত্রার গল্প। টাকা পরসার মাথা সাংসারিক লাকলোয় দ্বারা স্পষ্ট নয় যে সব বয়সোত্তর মানুষ— তা সে শিশু হোক কিশোর হোক, অথবা প্রৌঢ় হোক সত্যজিৎ বাবুর গল্পের লক্ষ্য তারা। দাছও তার মানসিকতার উত্তরাধিকারী করে গেছেন মটুকে— সে সেই বয়সোত্তর মানবগোষ্ঠীর সনাত বলে। যে মন পাকা, সে মন শ্রী রায় অথবা ঐ দাছ কারো লক্ষ্য নয়। এটাও শ্রী রায়ের জীবন সমালোচনারই একটা অঙ্গ।

এই জীবন সমালোচনাকেই আরেকটু অল্প মাত্রায় দেখতে পাই আমরা “অসমজবাবুর কুকুর” গল্পে। বিজ্ঞান কাহিনী লেখক ওলাক স্টেললডনের একটা উপভাষে একটা কুকুর ছিল, বৈজ্ঞানিক তার সারমের শরীরে মানবীয় যান্ত্রিক সৃষ্টি করেছিলেন। অসমজবাবুর কুকুর সে জাতীয় নয়। অসমজবাবু সত্যজিৎবাবুর অনেক গল্পের মতোই একলা মানুষ। পটলবাবু বা বহুবাবুর মতো সংসারের বাজার ধরে তিনিও আদর্শেই পরলা মার্কার মানুষ নয়। মাথা ডাকঘরে কেরানি, দেড়খানা ঘরের ডাকটিয়া। বাসে ছটো বিল্ডি ছবি, একটা বাংলা বাজা বা ঘিরেটার, হস্তার ছবিন দাছ, আর চার প্যাকেট উইলস্‌ লিবারেট হলেই তাঁর চলে যায়। একা মানুষ, বহুবান্ধব আত্মীয়স্বজন বিশেষ নেই। এ হেন ব্যক্তি একটি কুকুর ঘোপাড় করলেন। নাম ব্রাউনী। তাক্ষর ব্যাপার এই যে, কুকুরটি হাসে— ঠিক জার্মান হাসে, হাতেরদের হৃদয় অহরাবী

বুকেহুঁকে হালসে। এ গল্পের চূড়ান্ত সীমার আছে ব্রাউনকে কিনে কেন্দ্রে ইজুক এক মার্কিন সাহেবের ব্যাপার জ্ঞাপার দেখে ব্রাউনীর নতুন হাসি। 'সাহেব ভাবছেন টাকা দিলে ছুনিয়ার সব কিছু কেনা যায়, তাই শুনে হুহু হালছে'— সাহেব সোনার পার্কীর কলম পুনরায় পকেটবন্দী করে ফিরে যাবার সময় অসমজ্জবাবুর বিষয়ে বলে গেলেন— 'হি' মাস্ট বি' জের্জি। টাকা দিয়ে মাহুকের ভালবাসার সম্বন্ধ ভেঙে দেওয়া যায় এ কথা যে ভাবে সে সবচেয়ে হাস্যকর— আর বিত্তহীন সাধারণ মাহুকের ভেতর থেকে একটা অসাধারণ মাহুকের বিরুদ্ধে আসে উপলব্ধির বনিষ্ঠ মুহূর্তে। তখন এক মুহূর্তে নাটকটা পাটে যায়। বকবকে চকচকে জামল নন্দী সাহেবের ধাতানির ভয়ে অসমজ্জবাবুর ওপর কঠিন হতে চায়। কিন্তু অসমজ্জবাবু ব্রাউনীর হাসির আলোর সহসা উপেক্ষা করে বলেন ঐ অতলান্তিক পারের ধনকুবেরকে আর কমিশন ভিক্ষু বাঙালি নন্দীকে। এমনি করেই একদা 'কাকনজ্জা' ছবির বেকার যুবকটি মনের অগ্রমের মানসিক বিস্তারের মুহূর্তে প্রত্যাখ্যান করে বসেছিল উমেদার ভূমিকা। এক হিসাবে সত্যজিৎবাবুর এই গোত্রের সব গল্পই ব্যক্তির আত্মবিকাশের গল্প। তুলে নিতে পারি "দুই ম্যাজিশিয়ান" গল্পটি। ম্যাজিক স্টোরিতে লীলা মজুমদারও সিদ্ধহস্ত। তাঁর সুবিখ্যাত "ভাঙ্কমতীর খেল" গল্পটি ম্যাজিকের অপার অবাককাণ্ডের গল্পই বটে, যদিও শেষ পর্বত গল্পটি ড্রিম স্টোরি। সত্যজিৎ বাবুর গল্পেও একটা স্বপ্ন আছে। কিন্তু তার তাৎপৰ্য আলাদা। সেই স্বপ্নের ভিতর দিয়ে ঘটেছে স্বরপতিবাবুর আত্মোপলব্ধি। এ গল্পের মূল উপাদানটি রয়েছে সত্যজিৎবাবুর শৈশব স্মৃতিতে। 'যখন ছোট ছিলাম' বইটিতে শৈশবের সাহেবের স্টেজের কারসাজি বলাব বিয়ে বাড়িতে দেখা এক বাঙালি ভদ্রলোকের টাকা আংটির ম্যাজিকের স্মৃতি পরিণতচেতনার "দুই ম্যাজিশিয়ান" গল্পে রূপ ধরেছে। এবং বীজ-বক্তব্যটিও এক— জেনে নিতে হবে কোনটি প্রকৃত শিল্প, ঋণী ভারতীয় স্বভাব-যুক্ত। স্বরপতিকে জিপুয়াবাবু বলেছিলেন, 'একজন বিদেশী বুজবকের বাইরের জাঁকজমক তোমার মাথা ঘুরিয়ে দিল। আসল পথ ছেড়ে যে পথে চট করে অর্থ হয়, ব্যাতি হয়, সেই পথে চলে গেলে তুমি।' এখানেই বোকা যায় জিপুয়াবাবু শিল্পী— কলকব্জার উপর সে শিল্প নির্ভরশীল নয়। সাধনার, নিষ্ঠার, একাগ্রতার তার রহস্য কবায়ত্ত হয়। স্বরপতিকে জিপুয়াবাবু সেটাই বুঝিয়ে দিয়ে গেলেন। স্বপ্ন ধরে ব্যাখ্যা করলে বলতে পারি স্বরপতির অবচেতনে যা ছিল সেটাই জিপুয়াবাবুর মুখে ব্যক্ত হয়েছে।

“সহদেববাবুর পোর্টেট” ও “রতনবাবু ও সেই লোকটি” এই গল্প দুটির মধ্যে মল ও রূপের অনেক তফাত। “রতনবাবু ও সেই লোকটি” এক কথার দারুণ গল্প—বাংলার কেন, আমার জানে আমি কোথাও এরকম গল্প পড়িনি। কিন্তু এই দুটি গল্পেরই মোক্ষ কথা একটাই—আত্মরূপা কোনো দিক থেকেই বদলের কারণ হয় না। এর প্রাথমিক বীজ রয়েছে বুঝি “প্রোফেসর শঙ্কু ও রোবু” গল্পে—বোর্গেটের উক্তিভে—‘ঠিক ওরই মতো আরেকজন কেউ থাকে সেটাও চাইল না।’ যে বিশ্বসত্যতা আজ সব কিছু হাতে ঢালাই করার জন্য ব্যস্ত তার শিল্পময় প্রতিবাদ এই গল্প দুটি। রতনবাবু এমন মানুষ যার সঙ্গে কারো মেলে না। তিনি একা তো বটেই, অন্তঃও বটে। তিনি খোজেনও অন্তঃকেই—যা সবাই দেখে না, খোজে না, সেগুলিই তিনি খোজেন। কিন্তু সিনিতে গিয়ে তিনি দেখতে পেলেন তাঁর এক ছব্ব ডুম্মিকেট। এখানেই রতনবাবুর মতো মানুষ বড় ধাক্কা খেলেন। এই একটা জায়গা যেখানে সব উত্তরই তাঁর জানা—কেননা তিনি নিজেই সেই উত্তরগুলো। রতনবাবু সেট অসহ অবস্থা থেকে মুক্তি চাইলেন অত্মরূপকে ধ্বংস করে। কিন্তু আত্মরূপা তো পারস্পরিক—কে রূপ আর কে অত্মরূপ দুটো জীবনে স্থির হল না বলেই একটা মুহূর্তেও তা স্থির হল না। সহদেব বাবু নিজে থেকেই অঙ্কিত প্রতিকৃতির অত্মরূপ হতে চেয়েছিলেন। সেই আত্মরূপা সাধনার ফলে তাঁর অঙ্কিত সৌভাগ্যের তাঁটা সরতে শুরু করল। অবশ্য সহদেববাবুর এই ছুঁদণা তাঁর একটা কৃতকর্মের শাস্তিও বটে। পোর্টেট ফেরত দিয়ে আবার রিয়ালের জগতে ফিরে এলেন।

সত্যজিৎবাবুর গল্পের একটা বৈশিষ্ট্য হল জীবনচর্চার কতকগুলি প্রাথমিক নর্ষকে স্বীকৃতি দান। একটা নর্ষ হল ছোটবেলার বন্ধুকে আঘাত করতে হয় না। হলে কি হয় তার প্রমাণ বিপিন চৌধুরীর স্বতিভ্রম। শৈশবের বন্ধুর কাছ থেকে পাওয়া আঘাতের স্বতি যোছে না। তার প্রমাণ ফেলুদার “গোয়েন্দাগিরি” এবং “চিলেকোঠা গল্প”। এই জগতের আর একটি নর্ষ হল ভূমি কৃতী হলেও ভোয়ার কৃতিত্বের সঙ্গে মুক্ত থাকা উচিত কৃতজ্ঞতা ও বিনয়—“ভূতো” এবং “ছুই ম্যাজিসিয়ান” গল্প তার প্রমাণ। কিন্তু শেষ পর্যন্ত বিশ্বের শ্রেষ্ঠ চলচ্চিত্রকার সাহিত্যের ক্ষেত্রে প্রধানত শ্রমহরসের বশ। তাঁর গল্পে আমরা পাই ক্লাসিকের প্রতি সকল অবিশ্বাস, সংশয় এবং তজ্জনিত মানির অবসান ঘটে অরের ছেলে সজ্জের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে। বদনবাবুর জীবনের টান তাঁর ছেলে বিটুর জন্ত। পিটুর জগৎ যটুর জগৎ, সন্ধানদের জগৎ অনেক বেশি বিশ্বাস—একথা তিনি আমাদের শোনান—আমরা যারা নানা স্বর্ষতার আর

সংকীর্ণতায় পীড়িত। ফটিকচাঁদের হারুণও স্নেহমিশ্র সখোর বন। এমন যাহুযই যথার্থ শিল্পী। সে শিল্প জীবনের বিশাল গাছে লতা। হারুণ বাবলুকে তার ফটিকচাঁদ পর্বে এ কথাই শেখাল জীবনকে ভালবাসলে তবে শিল্পী হওয়া যায়। আর জীবনকে যে ভালবাসে, সে মুক্ত। সব কৃত্রিমতা থেকে মুক্ত। এই মুক্তির চেহারাটা বাবলু এর আগে দেখেনি। হারুণ ফটিকচাঁদকে বাবলুর জীবনে অবিশ্বয়ণীয় করে দিল— বাবলু জানল কাকে বলে অকৃত্রিমতা। সত্যজিৎবাবুর শিল্প অকৃত্রিমতার সাহায্যে কৃত্রিমতার প্রতিবাদ। হারুণের মতো সেও আমাদের শেখার মনের দিক থেকে বড় মাপের যাহুয হতে। আর্টিস্ট কি শুধু একরকম হয়...বলের খেলা, রঙের খেলা, কথার খেলা, সুরের খেলা— এক এক খেলা এক এক স্টাইলে খেলতে হয়। আর শেখাল আর্টিস্টের নিয়মগুলো একটু আলাদা। ফটিকচাঁদ জানল কাকে বলে জীবনের সত্য মুকাবল। একটা কথা তাকে হারুণ বলে গেল জীবনের কোনো অবস্থার জগুই খেদ থাকে না তার— যে শিল্পকে ভালবাসে।

সব শেষে আলাদা করে বলতে হয় সত্যজিৎ রায়ের গল্পশৈলী। এ সবটাই তাঁর নিজস্ব। এ গল্পে কোথাও ফেনা নেই। পাতাবাহার নেই। নিষ্পত্তি অথচ ফলবতী লতার মতো মনোজ্ঞ সে গল্প। তোপসের ভাষা আর শঙ্কর ভাষার মধ্যে পার্থক্য এখানে উল্লেখ করি! তোপসের গল্পে একটা অন্তরঙ্গ সরল কৌতুক আছে— একটা উচু ক্লাশের ছুলের ছেলের খুল-ল্যাঙ্গুয়েজ সে স্বভাবত নিঃসংকোচে ব্যবহার করে। ইংরেজি উচ্চারণের বিস্তৃততা নিয়ে তার অহংকারও আছে। কেউ হুল করলে তা নিয়ে 'কান' করতেও ভাল লাগে। শঙ্করকে শঙ্কু স্বভাবগম্ভীর। তার গল্পও তাই। হিউমার সেখানে যথা-সম্ভব স্বল্প। অপরের অজ্ঞতায় সে হাসে না, বিরক্ত হয় না— বোধ হয় নির্বোধের প্রতি অহুঙ্কা পোষণ করে। লক্ষ করি যে, শঙ্কর ভাষার ডায়েরি-রেজিস্টার যেমন সংক্ষেপে সংহত হতে জানে, তোপসের ভাষার কিশোর আর্টনেশ তেমনি ডাইনামিক। তোপসের বা 'ফটিকচাঁদ' উপভাসের বাবলুর ভাষার প্রধান গুণ তা বিশেষণকে বিশেষ প্রশ্ন দেয় না। দেখাকে শুনিয়ে দেওয়া খুব শক্ত কাজ। এ ভাষার পে কমতা আছে। এ ভাষার প্রধান লক্ষণ সম্বন্ধে কেলুদা তোপসেকে বা বলেছিলেন তা এই—'গাদাগুচ্ছেব মর্চে ধরা বিশেষণ আর তথ্য-কবিতা লেখাপড়া করা লক্ষ ব্যবহার না করে চোখে যা দেখলি সেইটি ঠিক ঠিক সোজাছজি বলে গেল কাজ দেবে ঢের বেশি।' কিন্তু তার মানে কিন্তু এ নয় যে এ ভাষার কবিতা নেই।

‘ছোট বড় বেজ সেজো নানান সাইজের সাদা কালো ধরেনি পাটকিলে
 ভিটবার সব পাখর ভিত্তিরে পাশ কাটিয়ে, হুপ হুপ ধরে সেগুলোকে
 ঝোলারের করে পালিশ করে বাতাবাগিশ ভেড়া নদী ডড়ি ঝড়ি ছুটে চলেছে
 দাবোদরে কাঁপিয়ে পড়বে বলে। এই কাঁপের আরগাই হল রাজরান্না।’
 নদীর ছুট আর কাঁপ ‘ছিন্নমস্তার অভিশাপে’র এই গভে যেন সটান ছায়া
 কেলেছে। আসলে একজন আর্টিস্ট যিনি বস্তুকে রঙ সমেত চাক্ষুষ করে দিতে
 চান—এ গভ তাঁর গভ। সংস্রব, বর্ষাবধতা একটা নিখুঁত শিল্পকর্মে পরিণত
 হয়েছে এখানে। ক্ষটিক বস্তুতার সঙ্গে তা তুলনীয়। অথচ দরকারে রঙ
 ধরাতেও এ জানে।

বাংলা উপজাত্রে কলকাতার স্পন্দন

যে কোনো বড় মেট্রোপলিসের মতো কলকাতা মহানগরীও যুবক হয়ে ওঠার সঙ্গে সঙ্গে তার নিজস্ব অভিজ্ঞান বা 'আইডেনটি' খুঁজে নিতে চেষ্টা করেছে। সেই অন্বেষণ একদিকে তার নতুন প্রয়োগবাদ আরেকদিকে তার প্রোকেনিটি। কলকাতা শহরের প্রথম কয়েক দশক বেতে না বেতেই এ প্রকৃতি তার সকল কর্মোদ্ভোগের মূলকথা হল—'বা করছি তা কতটা কাজে লাগবে!' দ্বিতীয় দশকটিও দেখতে দেখতে তীব্রতা পেয়েছে—মূল বস্তুবাদ। একজন প্রাচীন গ্রামবাসী 'বারাণসী' শহর দেখে চমকে ওঠেনি—কিন্তু কলকাতা শহর দেখে তার চমকে ওঠার কথা। কলকাতা শহরের একেশ্বরবাদ, ধর্মকে কালোপবোশী গতিশীলতা দানের প্রয়াস, তার প্রত্যাহার জীবনে মুজামমানের আধিপত্য—পাণ্ডিত্য বিষয় সম্বন্ধে অতিশয়চেতনতা—উপকরণের বাহুল্য সৃষ্ট সম্পদ সম্বন্ধে সপ্রমাণ দারিদ্র্যবোধ—এ সমস্তই একটা নবীন পোলিসের চরিত্র। কিন্তু তার থেকে বড়ো চরিত্রলক্ষণ একটা বৃহৎ শহরের সচলতা ও অনায়া মুখাবয়ব বা এ্যানোনিমিটি। কলকাতার মতো একটা বৃহৎ শহর বললেই যে ইমেজটি আমাদের চোখে প্রথম ভাসে তা হ'ল অনেকগুলি বড় রাস্তার কাটাকুটি, আর যানবাহন ও পদযাত্রীর দ্রুত যাবয়মানতা। প্রথম দশকের চোখে উনবিংশ শতকে এ ব্যাপারটা কী রকম ঠেকেছিল ইন্দিয়ার প্রথম কলকাতা দর্শনে তার বর্ণনা মেনে :

নোকাপথে কলিকাতা আসিতে দূর হইতে কলিকাতা দেখিয়া, বিস্তৃত ও ভীত হইলাম। অট্টালিকার পর অট্টালিকা, বাড়ীর গারে বাড়ী, বাড়ীর পিঠে বাড়ী, তার পিঠে বাড়ী, অট্টালিকার সমুদ্র;—তাহার অন্ত নাই, সংখ্যা নাই, সীমা নাই। আহাভয়ের হৃদয়ের অরণ্য দেখিয়া জ্ঞান বুদ্ধি বিপর্যাস্ত হইয়া পেল। নোকায় অসংখ্য, অনন্ত শ্রেণী দেখিয়া মনে হইল, এত নোকা বাহুতে গড়িল কি প্রকারে? নিকটে আসিয়া দেখিলাম, ভীষণবর্তী রাজপথে গাড়ি পাড়ী লিপড়ের সারির মত চলিয়াছে—বাহারা হাঁটরা বাইতেছে, তাহাদের সংখ্যার ত কথাই নাই। তখন মনে হইল,

ইহার ভিত্তর খুঁড়াকে খুঁজিয়া বাহির করিব কি প্রকারে? নদীসৈকতের বামুকারণাশির ভিত্তর হইতে, চেনা বালুকাকণাটি খুঁজিয়া বাহির করিব কি প্রকারে?

এই সচলতা এবং অপরিচয়ের অন্ধকারে ডুবে যাবার আশঙ্কার গোড়ায় রয়েছে একটা আধুনিক টেকনোলিসের আকৃতিগত বৈশিষ্ট্যতা। একটা অনিশ্চয়তা প্রথম দর্শনেই জেগে ওঠে। এর যেটাকে এ্যানোনিমিটি বলছি তা এই শহরের বস্ত্রময় সাকলের উপহাস—এর সচলতার প্রত্যক্ষ সন্ধান। আপাতদৃষ্টিতে মনে হয়—ধাবমানতাটা এ্যাবসট্রাক্ট। এর লোকজনদের কোনো মুখের রেখা নেই, এই ধাবমানতায় কোনো গভীরতর ব্যক্তিগত সম্পর্কের চর্চা বা কোনো স্থায়ী মূলের সন্ধান পাওয়া সম্ভব নয়। রমেশ দত্তের 'সংসার', উপজ্ঞানের দশম পরিচ্ছেদে বিন্দু ও সুধার প্রথম কলকাতা—অভিধাতোও এমনই এক আশঙ্কার উল্লেখ রয়েছে :

পথ জনাকীর্ণ, গাড়ীর ভিড়ে গাড়ী চলিতে পারে না, মহুত্বের ভিড়ে মহুত্ব অগ্র পশ্চাৎ দেখিতে পায় না, চারিদিকে লোকের শব্দ, গাড়ীর শব্দ ঋক্ষারাদিগের কথা, বিক্রেতাদিগের চীৎকারধ্বনি! বিন্দু মনে মনে ভাবিতে লাগিলেন,—একি বিশাল মহুত্ব সমুদ্র! এত লোক কি করে, কোথা হইতে আইসে, এত দ্রব্য কে ক্রয় করে, কোথায় চলিয়া যায়! অস্ত্র ভালগুহুর হইতে দরিদ্র বিন্দু এই মহুত্ব-সমুদ্রে বিলীন হইতে আসিয়াছেন, এ মহানগরীর কোনো নিভৃত স্থানে কি বিন্দু স্থান পাইবেন?

ইন্দিরা ও বিন্দু সে যুগের সাধারণ মানসতার প্রতিনিধি। বিশাল একটা মেট্রোপোলিস বা, টেকনোলিস হতে চলেছে সে কি গিলে ফেলবে আমাকে? এই প্রশ্ন, হারিয়ে যাবার ভয় থেকেই আসে আত্মপ্রতিষ্ঠার সংকল্প। তখনই চরিত্রশাত্রুগুলি হয়ে ওঠে উপজ্ঞানের চরিত্র। বড় শহরের যুগের সচলতার সামনে, বা তার মধ্যে পড়ে যে বিহ্বলতা কিংবা বিমূর্ততার জন্ম হয় তার একটা পরিচয় আমরা পেয়েছি তারকনাথের 'স্বর্ণলতা'য়। নীলকমলের অভিজ্ঞতার কোলাহলময়, নিরবধর আর বিবেচনাহীন হাস্তকরতার ছাপটি চিরমুগ্ধিত হয়ে গিয়েছিল। কিন্তু এই মহানাগরিক যোবালিটি শুধু চান্দ্রব ঘটনাব্যাহার নয়। এর মধ্যে আছে আধুনিক জীবনের আত্মার একটা ছায়াও। শুধু বাইরের যোবালিটি নয়, ভিতরের একটা যোবালিটিও নাগরিক জীবনের একটা লক্ষণ। স্তর-শ্রেণী জীবিকাসত্ত সচলতার ব্যাপারও এখানে একটা

ধাকে। 'সংসার' উপন্যাসের প্রথম এক তৃতীয়াংশে একটা স্থাপত্য-আইডিলিক অবস্থার বর্ণন ও নাগরিক জীবনে অধিকতর সুবিধাজনক আরো বেশি অল্পকূল পরিবেশের স্রষ্টা প্রয়াস পরিলক্ষিত হয়। রমেশ দত্ত সঠিক ভাবেই এই পর্যন্ত মহানাগরিক মনোভাবকে ধরেছেন। স্বভূমি থেকে দূরে গিয়ে নায়ক ঘুরে বেড়াচ্ছে নিকট মেলার জায়গা খুঁজে—এটা একটা উপন্যাসের বিষয় হতেই পারে। রমেশ দত্ত অন্তত তার কিছুটা নিদর্শন হাজির করেছিলেন।

দুই

আমেরিকান ঔপন্যাসিকদের একটা বড় অংশে জাহাজ, রেলগাড়ি, মোটর এবং হাওয়াই-জাহাজ ইত্যাদিকে কাহিনীর সঙ্গে জড়িয়ে নেবার প্রবণতা লক্ষণীয়। এটাও কিন্তু ঐ মোবিলিটির প্রতি প্রীতি। হয়তো আমেরিকান ধমনীতেই একটা স্বস্থান পরিহার করে দূরের দিকে পাড়ি দেবার বাসনা ঐতিহাসিক উত্তরাধিকার স্বত্ত্ব রয়েছে। মেলভিল থেকে জ্যাক কেরুয়াক পর্যন্ত এক ডজন ঔপন্যাসিকের লেখা থেকে দেখানো যায় বৈকি যে, আমেরিকান মেট্রোপোলিস বা টেকনোপোলিস কতটা গতিপ্রাণ, তার ঔপন্যাসিকেরাই বা কতটা গতিপ্রেমিক। একথা অবশ্য স্বীকার করতেই হবে আমাদের উপন্যাসে সঠিক এতটা মহানাগরিক গতিশীলতার ব্যবহার ঘটেনি। কিন্তু লেখকদের নাগরিক মনস্তত্ত্বের পরিচয় গতিশীলতা বা মোবিলিটি-প্রবণতায় ন্যূনতম অভিব্যক্তিও লাভ করেনি—এমন কথা বলা যাবে না। রবীন্দ্রনাথের 'নৌকাডুবি' উপন্যাসে লক্ষা ষ্টিমারযাত্রা এবং 'গোরা' উপন্যাসে ষ্টিমার-যাত্রার কথা এখানে মনে পড়তে পারে। গোরা যদি সচল মানুষ না হতো, তাহলে তার স্থিরীকৃত জীবনাদর্শ এত ঝাঙ্কা খেতো না। বিনয়ের ষ্টিমার-পথে প্রত্যাবর্তন শুধুই ফিরে আসা নয়—একটা পূর্বাবস্থার অবসান ঘটিয়ে ফেলা। যে জীবনে সচলতা বেশি সে জীবনে রূপান্তর ঘটে দ্রুততম। এই গতিশীলতা বা সচলতা বা একটা মহানগরের প্রাণ তা চরিত্রপাত্রগুলিকে অন্তর্বেগ-সম্পন্ন করে তোলে। বিনয়, ললিতা, পরেশবাবু এবং গোরা স্ফুটনতা ত্যাগ করে কেমন নিজ সৌম্যতা সরহৃদের পূর্ণমীমাংসা করলো সেটা তাদের নাগরিক সচলতার প্রমাণ।

একবিংশ পরিচ্ছেদে গোরা সম্বন্ধে লেখকের আধ্যাত্মিকাত্মিক বস্তুত্ব এখানে উল্লেখ করি—

উত্তর—১৩

প্রকৃতি কোনোদিন গোরার মনকে আকর্ষণ করিবার অবকাশ পায় নাই। তাহার মন নিজের সচেতনতার বেগে নিজে কেবলই তরঙ্গিত হইয়া ছিল; যে জল স্থল আকাশ অবাবহিতভাবে তাহার চেতনার কেন্দ্র নহে তাহাকে সে লক্ষ্যই করে নাই।

এই বেগ-চকলতার জন্তই গোরাকে যথার্থ নাগরিক চরিত্র বলা হচ্ছে। আরো বলার কথা, এই উপজ্ঞানের মহানাগরিক গতি-প্রকৃতির একটা বড় বিষয় হল ধর্ম সম্বন্ধে পরিবর্তমান চেতনা। কলকাতা মহানগরী তার জন্মদশক পেরিয়ে কয়েক দশক যেতে না যেতেই একটা নব কালোচিত ধর্ম আলোচনের সঙ্গে জড়িত হয়েছে, তার জনক হিসাবে। ব্রাহ্মধর্ম আর দক্ষিণেশ্বরের ঠাকুর নানা পার্থক্যের মধ্যেও বললেন সম্প্রদায়-নিরপেক্ষ ধর্মের কথা। কলকাতা কতোটা সেকুলার সিটি হিসাবে গড়ে উঠল সে প্রশ্ন মোকাবেলা করার ক্ষেত্র এটা নয়। তবে একটা কথা দেখা যায়, ট্যাডিশনাল ধর্মচেতনার ভাঙ্গণায় একটা সবাত্মীয় প্রয়োজন সাধক ধর্ম-ধারণা প্রভাব বিস্তার করেছে। ব্রাহ্মণ্য একটা আধুনিক জীবনচরণ-বিধির প্রবর্তন করেছেন। গোরী সেই জীবনধারণার প্রতিবাদ করতে চাইলেও, প্রতিবাদ করার জন্ত তাকে ছুটেতে হচ্ছে সেই জীবনযাপনকারীদের কাছে। অর্থাৎ একথা আর অস্বীকার করা যাচ্ছে না যে, তারো অস্তিত্বের অচ্ছেদ্য অংশ। গোরার মোবিলিটির একটা প্রমাণ যেমন নারী-পুরুষ-সংক্রান্ত ধারণার ভাঙা-গড়া, আর একটা প্রমাণ তেমনি—সমাজের সবস্তরে গোরার চল্য কেরায় :

গোরার প্রত্যহ সকাল বেলায় একটা নিয়মিত কাজ ছিল। সে পাড়ার নিম্নশ্রেণীর লোকদের ঘরে ঘাতাতাত করিত। তাহাদের উপকার করিবার বা উপদেশ দিবার জন্ত নহে—নিতান্তই তাহাদের সঙ্গে দেখাসাক্ষাৎ করিবার জন্তই যাইত। শিক্ষিত দলের মধ্যে তাহার একপা ঘাতাতাতের সম্বন্ধ ছিল না বলিলেই হয়। গোরাকে ইহারা দাদাঠাকুর বলিত এবং কড়িবাধা ঠকা দিয়া অভ্যর্থনা করিত। কেবলমাত্র ইহাদের আতিথ্য গ্রহণ করিবার জন্তই গোরী জোর করিয়া তামাক খাওয়া ঘরিয়ছিল।

এই সীমাবদ্ধা সচলতা একটা গ্রামীণ-জীবনসম্বন্ধ ব্যাপার নয়। মহানাগরিক সচলতা যেমন ভৌগোলিক বা স্থানিক, তেমনি শ্রেণীগত বা স্তরগতও বটে। কিন্তু আমাদের মহানগর-চেতনার সীমাবদ্ধতাও এই স্তরেই গোরার কাছে ধরা পড়ে। নন্দ ছুতারের ঘটনা উপজ্ঞানটিতে তাৎপর্যপূর্ণ, সে কথা

বর্তমান লেখক পূর্বে বলেছেন। এখানে আলোচ্য বিষয় প্রসঙ্গে কথাটা আবার বলতে হচ্ছে। এই মহানগরের 'দুপাতা বিজ্ঞান'-পড়া আলোকিতটা যে অতি সামান্য আয়গাতে সীমিত, গোটা শহরের জনতা যে তা থেকে বঞ্চিত, নন্দর শোচনীয় মৃত্যু তার প্রমাণ। ডাক্তার এবং ওষাণ লড়াইয়ে এখন ওষাণ রোগী কবজা করতে পারে না বটে, কিন্তু শতাব্দীর প্রথম দশকে যখন এ শহরের শিল্পায়ন পূর্ণোন্মেষে শুরু হয়নি, তখন ওষাকো ঠেলে ডাক্তার ঢুকতে পারতো না।

'যোগাযোগ' উপত্যকায় কলকাতা বারে বারে নায়িকা কুমুর চিত্রে একটা সহাত্ত্বশ্রীদীন অনাক্ষীয় পটভূমি হিসাবে দেখা দিয়েছে। তার কলকাতা-অভিজ্ঞতার প্রথম মুহূর্তটি বিদ্যুৎ বা ইন্দ্রির মতো বিস্মিত বিহ্বলের অভিজ্ঞতা নয়। তার প্রথম অশ্রুত অনভাবিতের অভিজ্ঞতার অশ্রুত। এট বৈজ্ঞানিক শব্দ নয় যেমন সব কিছু মেপে যাচাই করে নিতে চায়, তেমন তাকেও সে দৃষ্টিভঙ্গীতে ভাবে পরখ করে নিতে চাইছে :

কলকাতার দিবালোকের অসংখ্য চক্ৰ, তার সামনে কুমুর দেহমন সংকুচিত হয়ে রইল। যে একটি অংশই সচিহ্নতা বোধ এই উনিশ বছরের কুমারী জীবনে ওর অঙ্গে অঙ্গে গভীর করে বাস, সেটা যে কর্ণের সহজ কলচের মতো, কেমন করে ও হঠাৎ ছিন্ন করে ফেলবে ?

এর পরের পরিচ্ছেদে বসুধরনের পর ঢোকা গেল মধুসূদনের বাড়ি। তার বৈঠকখানা বাড়ি আর অস্ত্রপুর মহলের সাধুপুত্র বর্ণনা রবীন্দ্রনাথ শুধু যে মধুসূদনের শিক্ষা সংস্কার কৃতি ও জীবিকার চরিত্রটি ফুটিয়ে তুললেন তাই নয়, ফুটিয়ে তুললেন কলকাতা শহরের একটা ছোট্ট এপিটোম। যে বাড়িটায় পুঞ্জীভূত আছে পোড়া কয়লা, চুলোর ছাট, ছিন্ন ধামা, জীন কাপড়, খড় ও গোবর, যে বাড়ির দেওয়াল ঘুঁটের চক্রে আচ্ছন্ন, বারান্দার দেওয়ালে যেখানে সেখানে পানের পিকের লাগ, কয়লার ধোঁয়া যেখানে সদাই উল্লসমান, সেই বাড়ির বাইরের মহলে সর্বত্রই মাঝে মাঝে বিলিভি কার্পেট, চিত্রিত কাপড় তাকা দেওয়ালে কলছে এনগ্রেভিং ওলিম্পিক্স, অয়েল পেন্টিং, তার বিষয়, ঘোড়শেড জিতেছে এমন সব বিখ্যাত পোড়া, স্নানরত নয় নারী ইত্যাদি। কচের আলবারি ভর্তি জমকালো বাধানো ইংরেজি বই, বেহারা ছাড়া কেউ তাদের ছোঁয় না। এ তো শুধু গৃহ-বর্ণনা নয়, গৃহকতার চরিত্র-ছবিই নয়— এ তো কম্প্রাহর বৃজ্জোরাজির হাতে পড়া কেলো শহরের রূপকণ্ড বটে। সে-রূপকের চেহারাটা আরো স্পষ্ট হয় মধুসূদনের ঘরের সঙ্গে বাড়ির বাইরের

বৈশাখীতোর বর্ণনায়— ‘অন্ধরমহলের সর্বোচ্চতলার এই ঘরটি ময়লা কাঁধা গায়ে দেওয়া ভিঁবির মাথায় জরি অহরত দেওয়া পাগড়ি।’ এটা মধুসূদনদের গৌরব, মহানগরটির বিপর্যাস।

কিন্তু শুধু রূপকে প্রতীকে নয়— ধোঁয়াশা ভরা কলকাতার আকাশ কুমুর কাছে কলকাতার স্বরূপের ইমেজের উপাদান হয়ে দেখা দিল :

- (ক) কলকাতার শীতকালের কুপন রাত্রি, ধোঁয়ায় কুয়াশায় ঘোলা, আকাশ অপ্রসন্ন, তারার আলো যেন ভাঙা গলার কথার মতো। কুমুর মন তখন অসাড়, কোনো ভাবনা নেই, কোনো বেদনা নেই। একটা ঘন কুয়াশায় মধ্যে সে যেন লুপ্ত হয়ে গেছে।

(২৫ সংখ্যক পরিচ্ছেদ)

- (খ) পশ্চিম-আকাশে একটা লোহার কারখানার চিমনি। যে-দুদিন কুমু এই ছাদে বসেছে, ওই চিমনি থেকে উৎসারিত ধূমকুণ্ডলটাই তার একমাত্র দেখবার জিনিস ছিল— সমস্ত আকাশের মধ্যে ওই কেবল একটি যেন সজীব পদার্থ, কোন্ একটি আবেগে ফুলে ফুলে পাক দিয়ে দিয়ে উঠছে।

(২৮ সংখ্যক পরিচ্ছেদ)

- (গ) শীতের দিন দেখতে দেখতে ম্লান হয়ে এল। ধূলি কুয়াশা ও কলের ধোঁয়াতে মিশ্রিত একটা বিবর্ণ আবরণে সন্ধ্যার অচ্ছ তিমির-গম্ভীর মহিমা আচ্ছন্ন।

(৩১ সংখ্যক পরিচ্ছেদ)

- (ঘ) কাল সন্ধ্যা থেকে মেঘ করে আছে, আজ দুপুর থেকে টিপটিপ করে বুড়ি শুরু হল। শীতকালের বাদলা অনিচ্ছিত অতিথির মতো। মেঘে রং নেই, বুড়িতে ধূনি নেই, ভিজ়ে বাতাসটা যেন মন-মরা, স্থালালোকহীন আকাশের দৈন্তে পৃথিবী সংকুচিত।

(৪২ সংখ্যক পরিচ্ছেদ)

উদ্ধৃত অংশ-কটি প্রসঙ্গে একটি কথা প্রথমে বলে নিতে হয়। ‘গোরা’র গল্প যখনকার ‘তখন কলিকাতার গঙ্গা ও গঙ্গার ধার বণিক সভ্যতার লাভ-লোলুপ কুশীতায় জলে নুনে আক্রান্ত হইয়া তীরে রেলের লাইন ও নীরে ব্রিজের বেড়ি পরে নাই। তখনকার শীত সন্ধ্যায় নগরের নিশাস কালিয়া আকাশকে এমন নিবিড় করিয়া আচ্ছন্ন করিত না।’ অর্থাৎ মেট্রোপোলিস তখনো স্বল্পনগরী হবার পথে পা বাড়ায় নি। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ যখন

‘যোগাযোগ’ লিখছেন তখন এ মহানগর তার রূপান্তরের দ্বিতীয় পালা শুরু করেছে পুরোদমে। তাই উক্ত অংশগুলিতে কলকারখানার ধোঁয়ার কথা, কারখানার চিমনির কথা স্বভাবত অনিবার্য হয়।

কিন্তু এ তো গেল বাইরের কথা। ভিতরের কথাটি আরো বেশি মহানাগরিক লক্ষ্যাক্রান্ত। বিচ্ছিন্নতার বোধ, হারিয়ে যাওয়া মনোভাব, প্রতিহত আকাঙ্ক্ষার বুকচাপা বায়ুহীনতার বোধ—একটা সহায়হীন নিরাশ্রয় বোধ, এই মহানগরের বৃকে যে-নতুন আগন্ধক তাকে সদাই পীড়িত করে। কুমুর সংকটের সঙ্গে যুক্ত হয়েছে শীতকালের কলকাতার ধোঁয়াশা। লক্ষণীয় বারে-বারে শীতাত কলকাতার আকাশের বৃকে যেন কুমুর শীতাত মনের ছায়া পড়েছে—সে ছায়া বিবর্ণ, সে ছায়া নীরুদ্ভাপ। উপজাতিগণ যেন শীতের ছায়াই আক্রান্ত। শীত থেকে তার রেহাই দিচ্ছে আটান নম্বর পরিচ্ছেদে—যখন সব দুঃখ অপমান তবু একটা উপসংহারের দিকে এগুচ্ছে, তখনই কুমু এবং বিপ্রদাস দুজনে ভৈরোঁ রাগিনী বাজাতে বাজাতে দেখল পুষ্পিত কৃষ্ণচূড়ার ডালের ভিতর দিয়ে অরুণ আভা উজ্জলতর হয়ে উঠল। কিন্তু কলকাতায় সে আভা কার্গর হবে কিনা তা আমরা জানি না। তবে একথা ঠিক যে, রসীকানাথ জেনেছিলেন কলকাতার একদিকের প্রতিনিধি মধুসূদন। তার চাওয়া পাওয়া, কামনা বাসনা, ভয় উদ্বেগ, উত্তেজনা সবই সঠিকভাবে কলকাতাসম্মত। এই শহরের জয়লয় থেকে যে স্থল দিব্য-বাদের জন্ম, যার সঙ্গে সঙ্গে জাত হয়েছে তার দৈবজ্ঞ-নির্ভর উদ্বিগ্নতা—সে প্রকৃত টেকনোপোলিসের সম্ভাবন নয়। তার মোবিলিটি শেষ পর্যন্ত ভাঙামি। যে আত্মপ্রতিষ্ঠা হয়েছে কিন্তু আত্মসচেতন হয়নি, সে বিস্তারিত হয়নি, হয়েছে অর্থশক্তিতে ধন্য। সে গরিমা খুঁজে বেড়ায়, কিন্তু দৈন্ত চাকতেও জানেনি। যে ডিক্কা চাইতে পারে কিন্তু দান গ্রহণ করার বিনয়কে চেনে না, সেই মধুসূদন তার আচারে আচরণে এই মহানগরেরই একটা দিকের চলিষ্ণু আত্মসর্বস্বতার প্রতিচ্ছবি। তার কাছে ধরা পড়ে না কলকাতা শহরের বিড়ম্বিত অসংলগ্নতা—কুমুর বিড়ম্বনার সঙ্গে জড়িয়ে গিয়ে কলকাতা শহরের বিলাপ প্রলাপ এক হয়ে যায়। কুমুর অন্তরস্থ একাকীত্বের বোবা কান্নার প্রতিধ্বনি মেলে নৈশ-কলকাতার শব্দ জগতে—‘দাঁস্তার ঘোড় থেকে একটা মাতালের গদগদ কণ্ঠের গানের আওয়াজ শোনা যাচ্ছে, আর প্রতিবেশীদের আন্তাবেলে একটা কুকুরের বাচ্চাকে বেঁধে রেখেছে—রাত্রির শান্তি ঘুলিয়ে দিয়ে উঠেছে তারই অজান্তে আতর্জনাদ।’ পারিবারিক জীবনে কুমুর ভিড়ের মাঝখানে যে একাকীত্ব তা এই মহানগরের

বিচিত্র অটপাকানো অস্তিত্বের কল।

আমরা আগে বলেছি এ মহানগরের আকৃতির মধ্যে কোথায় সেন বিধি-নির্দিষ্ট হয়ে রয়েছে একটা এ্যানোনিমিটি বা নামহীন সংজ্ঞাহীন অস্তিত্ব ধারণের ব্যাপার। এলিয়টের সুবিখ্যাত কবিতার চরিত্রপাত্র নাম খুঁজে ঘুরে বেড়ায়। কাক্‌কার উপভ্রাসে নায়ক বহন করে অনামা পরিচয়। বড়-শহর আমাদের গ্রাস করে ফেলে তার জনপিণ্ডের বিপুল চাপে, ভুবিয়ে দিতে চায় নিরন্তর বার্ষিক ধাবমানতার ফলস্বরূপ এক রূপহারা নৈর্বা-কৃতিকতায়। উনিশ এবং বিশের শতকের গোড়ার দিকে বিপুল শিল্পনগরীগুলির মুখহীন, অরুদয় সংখ্যাভারালো জীবনের সম্বন্ধে বিকার ও আতঙ্কে বুদ্ধিজীবীকে চকল করে তুলেছিল। আমাদের উপভ্রাসে অস্তিত্ব প্রথম দিকে নাগরিক রুদয়হীনতাকে ব্যবহার করা হয়েছে সত্ত্বর্পণে। রবীন্দ্রনাথের একটি ছোটগল্পে ব্যক্তির চতুর্দিকে ক্রমবর্ধমান চাপ আর তার সংজ্ঞার্থের জ্ঞাত নিকপায় ব্যাকুলতার ইতিবৃত্ত ফুটে উঠেছে। গল্পটি “মাস্টারমশায়”। এই গল্পের নায়ক হরলাল এই শহরের বিপুল অবজ্ঞার উপেক্ষার তলায় প্রায় নামহারা পরিচয়হারা অকিকিংকর। আতিথ্যহীন এই শহরে সে যে বাড়িতে মাস্টার সে বাড়িতে ‘গোয়াল ঘরে ছেলেকে দুধ জোগাইবার যেমন গোক আছে তেমনি তাহাকে বিদ্যা জোগাইবার একটা মাস্টারও রাখা হইয়াছে’, যে অফিসে সে কেরানি ‘সেখানে বড়ো সাহেব তাহাকে ভৃত্যের মতো খাটাইতে লাগিলেন, তাহার সহযোগী কেরানিরা তাহাকে ঠকাইবার অনেক চেষ্টা করিল, তাহার বিরুদ্ধে উপরওয়ালাদের কাছে লাগালাগিও করিল’। অবিশ্বাস, অপ্রত্যা এবং নির্মমতার একটা নাগরিক প্রকৃতি এখানে লক্ষ করা যায়। এর মধ্যে বেণুর সঙ্গে সম্পর্কের ভিতর দিয়ে সে খুঁজে নিতে চেয়েছিল তার অভিজ্ঞান। কিন্তু বেণুও এই শহরেরই বৈচিত্র্য-বভাব পরিবেশের পরিণাম। সুতরাং তার কাছেও হরলালের এই আত্মগত সংজ্ঞার্থ খুঁজে নেবার কোনো দায় নেই। মৃত্যুর আগে হরলালের কাছে এই রুদয়হীন শহর কতখানি নিরর্থক হয়ে গেল, তার চেতনার কাছে এই শহরের অস্তিত্ব ও অনস্তিত্ব কতটা অট পাকিয়ে গেল তার পরিচয় পাওয়া বাবে এই অংশে :

শহরের সমস্ত কাজকর্ম, বাড়িদর, গাড়িছুড়ি, আনাগোনা হরলালের কাছে কখনো-বা উৎকট সত্যের মতো ঋত মেলিয়া উঠিতেছে, কখনো-বা একেবারে বস্তহীন স্বপ্নের মতো ছায়া হইয়া আসিতেছে। আহা! নাই, বিজ্ঞান নাই, আশ্রয় নাই, কেমন করিয়া যে হরলালের দিন কাটিয়া গেল

তাহা সে স্থানিতেও পারিল না। রাস্তার রাস্তায় গালের আলো জ্বলিল—যেন একটা সতর্ক অঙ্কুর দিকে দিকে তাহার সহস্র ক্রুর চক্ষু মেলিয়া শিকারলব্ধ দানবের মতো চূপ করিয়া রহিল।

বিচ্ছিন্নতাবোধের যে চূড়ান্ত পর্যায়ে গেলে এই বৃহদায়তন শহরের ঔপকরণিক সমস্ত উপস্থিতি উৎকট সত্যের মতো ভয়াবহ বা নস্তুহীন স্বপ্নের মতো নিরবয়ব বা মুখাকৃতিবিহীন হয়ে যায়, সে বিচ্ছিন্নতাবোধও এই শহরেই হরলালদের মধ্যে এনে দেয়।

ভিন্ন

শহরের পরিচয় কিন্তু আমাদের উপন্যাসের মধ্যে নানা দিক দিয়ে বিচ্ছিন্ন হয়ে উঠেছে। এর মেল বাড়ির পরিচয়, এর সত্যগ্রহের দিনের চঞ্চলতার কথা, এর বস্ত্র অঞ্চলের কথা, 'অফিস পাড়ার কথা', শতাব্দীর দশকে দশকে চলতে চলতে নানা বেগান্ত-বহুল বাক্যে এর পৌঁছে যাওয়া, পেরিয়ে যাওয়া উপন্যাসে নিশ্চয় ছায়া ফেলেছে। উপেন্দ্র গঙ্গোপাধ্যায়ের 'রাজপথ', প্রেমেন্দ্র মিত্রের 'মিছিল', বনফুলের 'জঙ্ঘম', বিভূতিভূষণের 'অপরাজিত', গোপাল হালদারের 'একদা' প্রভৃতি উপন্যাস তো কলকাতার এক দশকের সন্নিহিত সালতামামি। এর মধ্যে প্রসঙ্গের স্রুজ একটি উপন্যাসের নাম আলাদা করে উল্লেখ্য। কলকাতার ক্রাইভ স্ট্রীট অঞ্চলে তৎকাল নাটালি বাসসায়ী মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়ের 'ইন্টেলিজেন্ট' উপন্যাসের নায়ক। বইখানি বেরিয়েছে এই শতাব্দীর তিনের দশকের শেষে মাসিক বসুমতী পত্রিকায়। কাহিনীর কালগত পটভূমি প্রথম মহাযুদ্ধের সময়ের কলকাতা। তখনকার দিনের কলকাতার বাবু সমাজ ও পাতিরাম পাকডের স্ব-সমাজের টানা পোড়েনের ভিতর দিয়ে কলকাতার অধুনা বিলুপ্ত সামাজিক ইতিহাসের একটা পৃষ্ঠা এ উপন্যাসে থেকে গেছে। যে-সব পুরনো বইয়ের ভিতর দিয়ে পুরনো কলকাতাকে নতুন করে চেনা যায়, 'ইন্টেলিজেন্ট' বইটি তাদের অগ্রতম। বাণিজ্যানগরীর এই পরিচয়বিনামূলী সংজ্ঞার্ক বিরোধী বৃহৎ আর নির্মমতার যে আকৃতির কথা বলা হল এটাই সব কথা নয়। এর একটা অন্তর্দিকও আছে, আধুনিক উপন্যাসে সেটাও ফুটে উঠেছে। সেদিকটায় লক্ষ্য না রাখলে কোনো ঔপন্যাসিক বড়ো ঔপন্যাসিক হতে পারেন না। বড় লেখকের কাছে শহর কখনই আক্রমণের লক্ষ্য নয়—সেটা তার পটভূমি বটে। মহানাগরিক বিরাটত্বের মধ্যে যে

অপরিচিতের প্রতি উদাসীনতার স্বভাব থাকে, সেটা আবার একদিক থেকে খুব দরকারিও বটে। গ্রামজীবনে ব্যক্তিজীবনের প্রাইভেসি অপ্রয়োজনীয় এবং অবাস্তব। 'শহরে কেউ কারো হাঁড়ির খবর রাখে না'— এই মহানাগরিক উদাসীনতা একদিক দিয়ে যেমন আধুনিক টেকনোলজির দান, তেমনি এর মধ্যেই আছে ব্যক্তির ব্যক্তিগত নিজস্বচর্চার স্বাধীন অবকাশ। একারণেই 'কল্লোল' 'কালি কলমে'র ঔপন্যাসিকেরা বা তারও আগের 'ভারতী'র ঔপন্যাসিকেরা যে-কলকাতাকে ব্যবহার করলেন, সে কলকাতা ব্যক্তিজীবনের আত্মকেন্দ্রিক নিজস্ব চর্চাকে পশ্চাদ্ধর দেয়। হয়তো কখনো বা সে চর্চা পাশ্চাত্য আদর্শচর্চার পর্যাবসিত হয়েছে, তবু তার স্বাধীনতাবোধ উজ্জ্বলতম মুহুর্তে মণীন্দ্রলাল বসুর বা গোবিন্দ নাগের (যদিও একখানি) রচনার দেখা পাওয়া গেছে। বুদ্ধদেব বসুর প্রায় উপন্যাসেই মহানাগরিক পট পরিবেশে ব্যক্তির স্বাধীন আত্মচর্চার প্রাধান্য। তাঁর কলকাতার ওপর লেখা বিখ্যাত দীর্ঘ কবিতাটি এই শহরের এ্যানোনিমিটির দুই দিককে আলোকিত করে। নাগরিকদের জীবনের নানা বৃত্ত। গ্রামীণ মাঠঘের মতো সে কেবল একটি ছুটি প্রাথমিক বৃত্তেই চলাকেলা করে না। সুতরাং তার ব্যক্তিসত্তার টানাশোড়েন যে কোনো বৃত্ত থেকে উদ্ধৃত হতে পারে। আপাতবিচারে বৃত্তগুলিকে মনে হয় পরস্পরের সঙ্গে শিথিলভাবে সংলগ্ন, মনে হয় আংশিক ও ক্ষণস্থায়ী, কিন্তু ব্যক্তির নিজস্ব ভাঙচুর, ভোলপাড় ইত্যাদির সঙ্গে যুক্ত হলে এই নাগরিক ছক বা জীবন-যাত্রার কোনো কোনো অংশের বিস্তৃত সীমা ও সীমাবদ্ধতার মাঝখানেও কোন গুচ্ছ টেনশন জেগে ওঠে, মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'শহরতলী' উপন্যাসে তার দেখা মেলে।

ষষ্ঠীয় মহাযুদ্ধের দিনগুলিতে যখন এই শহরের বৃকের উপর দিয়ে বয়ে যাচ্ছিল নানাবেশী দুর্দিন, তখন এর এতদিনকার নিজস্ব গছছন্দেরও যতিভঙ্গ ঘটলো, গতিতে এলো ভারসাম্য হারানোর স্বপ্ন। তারানন্দরের 'মহন্তর', বিমল করের 'দেওয়াল', সম্ভাষকুমার ঘোষের 'কিছু গোয়ালার গলি', 'মোমের পুতুল', নরেন্দ্রনাথ মিত্রের 'চেনামহল' প্রভৃতি উপন্যাসে এই শহরের অসহায়, অথচ আত্মদঙ্কিত্ব, প্রতিরোধহীন অথচ আত্মসমর্পণে অনিচ্ছুক অস্তিত্বের বোঝা মেলে। তারানন্দরের 'ঝড় ও ঝরাপাতা' এবং মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়ের 'চিহ্ন' উপন্যাসে কলকাতার রাজনৈতিক পালাবদলের প্রান্ত মুহুর্তের মুহুর্তে গুহ্য হয়েছে তার অনেক পুরনো হিসাবের নিকাশ। বিপুল কলকাতা ষোড়শ কোটির অল্প প্রান্ত হল।

দ্বিতীয় মহাবুদ্ধের পরে একটা ব্যাপার উপভাসে অন্তত লক্ষ করি। যৌন মূল্যবোধের অবনমন রাজনৈতিক, সামাজিক, নৈতিক হতাশার সঙ্গে জড়িয়ে গেল। এ লক্ষণটি ইউরোপেও দ্বিতীয় মহাবুদ্ধের পর বড় বড় নগরীর মূল্য-ক্ষয়ের সঙ্গে দেখা দিয়েছে। সীতা বা লক্ষ্মীর আদি প্রতিমার সঙ্গে, বা, ইউরোপের ভার্জিন মেরীর আদি প্রতিমার সঙ্গে যে বিনয়, তিত্তিকা আর দুঃখ বহনের শাস্ত অচঞ্চলতা যুক্ত থাকে আজ মহানগরগুলিতে দুটো দুটো মহাবুদ্ধের পর অবশ্যই তা কালের কাছে মূল্য হারিয়ে বসে আছে। সিমন্ গু বোভোয়ারের একটি কথা এখানে উল্লেখ করা যায়—নারী জন্মায়, কিন্তু মেয়েমানুষ তৈরি হয়। সভ্যতা তার সামনে কোন অভিশ্রায় এবং মডেল তুলে ধরছে, তার উপরই এই হয়ে-গঠা বা না-গঠাটা নির্ভর করে। একটা ব্যাপার বোঝা যাচ্ছে যে, আধুনিক শহর আর আমাদের আনা কারেনিনা বা দামিনীর মতো চরিত্র উপহার দেবে না। আধুনিক উপভাস যে দামিনী-এলা, কিরণময়ী-উজ্জয়িনীও দিতে পারবে না, বা, দিতে পারবে না আনন্দময়ী বা সিদ্ধেশ্বরী, এ থেকে বোঝা যায়, আধুনিক মহানগর প্রায় হারিয়ে কেলেছে নারীদের কেন্দ্রীয় আদর্শ। এটা দোষের কথা, কি গুণের কথা, সে-কথা এখানে উত্থাপনযোগ্য নয়। এটাই ছিল এই মহানাগরিক জীবনের ভবিষ্যৎ। কিন্তু সেই ভাঙা আদর্শের টুকরোগুলো দিয়েও একটা জোড়াতালি কিছুই কি গড়ে উঠল? যদি গড়ে থেকেও থাকে তাহলেও তার অভিযাত-মহাকর্ষ-ঘূর্ণনের ক্ষমতা কতটা তা অন্তত উপভাসের দিকে তাকালে স্পষ্ট হয় না। ওদিকে, উপভাসের ক্রম স্টাঙ্কচার থীম্ ও জারেশনের যে রূপান্তর ও রকমকের ঘটেছে তা যেন এই মহানগরের চলচ্চন্দের সঙ্গে, তালকেরতার সঙ্গে সংযোগ রেখেই ঘটেছে। ব্যক্তিবৃত্তে এই শহরে আরো কোনো গল্প নিটোল সম্পূর্ণতা পায় না। কোনো অভিজ্ঞতাটই এ মহানগরে আর সংবৃত্ত অভিজ্ঞতা নয়, কোনো উপভাসই আর সংবৃত্ত সমাপ্তি বা ক্লোজড এন্টিং-এ দাঁড়ি টানে না। ঠিক এইভাবেই লক্ষ করি, এই শহর বোম্বাই বা দিল্লীর মতো যৌন-মনস্ক নয়, ভিক্টোরিয়ান শ্রুতিভার ফলস্বরূপ যৌনভীতি তার এক কালে ছিল, ভেঙে গেছে—যৌন প্রীতিও তার ক্রেডেড-উত্তর কালে যে আসেনি তা নয়, কিন্তু এখন সে যে-অবস্থায় এসে পড়েছে এটা যেন যৌনপণ্যের মূল্য। মনোভাবের দিক দিয়ে তার আর যৌনে অযৌনে কোনো ব্যংসন্থি স্থলভ বিকার থাকার কথা নয়। কিন্তু এই পণ্যের দ্বারে প্রতিযোগিতাপরায়ণ পশারীর হাতে পণ্যেরই মান হানি হচ্ছে। উপভাসও তা থেকে মুক্তি পাচ্ছে না। জীবনার্থের

বিরাট শ্রুতি। এই মহানগর এবং এই উপজাতি একই সঙ্গে ভোগ করছে। সেই শ্রুতি। আর অসহায় বোনাঙ্ককতা লেখকদের অজ্ঞাতসারে এক করণ অর্থসৌরভের রচয়িতা। 'মীরার দুপুর' উপজাতি মীরার আশ্রিত এবং অসহায়তা এই শহরেরই আশ্রিত এবং অসহায়তা।

এই শহরের সামর্থ্য নেই যে, সে এখানকার যুবকদের কোনো গভীরে আহ্বান করতে পারে। এই গতিবেগ সম্বন্ধিত অথচ 'রাডারলেন্স' অস্তিত্বের চায়া অবশ্যই উপজাতি পড়তে শুরু করল। রাডারটি আবর্ত-পঙ্খিল জলরাশি থেকে তুলে আনতে চেষ্টা করছেন ঐপজাতিসকল—এ সত্য সময়ের বহু। স্থানীয় গোপাধ্যায়, শিবেন্দু মুখোপাধ্যায়, দেবেন রায়, অসীম রায়ের উপজাতি সম্বন্ধিত। তবে সে আলোচনার অগ্রপৃথক নিরোনাম প্রয়োজন।

রামকৃষ্ণের অন্তঃপুরে

[কত মণি পড়ে আছে চিন্তামণির নাচ হুয়ারে]

উনবিংশ শতকে সামাজিক রূপান্তরের যতটুকু প্রক্রিয়া যেখানেই ভারতবর্ষে শুরু হয়েছে তার মৌল প্রেরণা এসেছে দেশাচার বা শাস্ত্রাচার নির্দিষ্ট ছকের বিরুদ্ধ ব্যক্তির বিদ্রোহের ভিতর দিয়ে। বিদ্রোহিত ছাত্রই হোক, অথবা পান্চাত্য শিক্ষানুরাগী মনীষীই হোন, তাঁরা তাঁদের সামাজিক ও ব্যক্তিগত অভিজ্ঞান খুঁজেছিলেন, খুঁজেছিলেন আপন আপন বাধ্যামত পুরুষার্থ— সনাতন কঠোরের বিরুদ্ধে চালেঞ্জ জানিয়ে। এর ফলাফল যাই হোক একটা ব্যাপারে কোনো সন্দেহ নেই যে, নতুন কালের এই পুরুষার্থ সন্ধান অনেকটা নাগরিক আকাঙ্ক্ষা ও উপলব্ধির ব্যগ্রতায় সমগ্র দেশ পট থেকে অনদ্রিত হয়ে পড়ছিল। এ জাতীয় নয়, কিন্তু এ ধরনের প্রাচীন অনর্থের সংকট ভারতীয় ইতিহাসে যখনই তীব্র হয়ে উঠেছে তখনই কোনো না কোনো 'ভক্তিমার্গী' সাধক দেখা দিয়েছেন— আচরণবন্ধনমুক্তির নতুন বাতাবহ রূপে। ঐশী সত্তার সঙ্গে ব্যক্তির অত্র নিরপেক্ষ সরাসরি সম্পর্কের কথা বলতে গিয়ে ভক্তি সাধকেরা মনঃসত্তার উপর বেশী জোর দিয়েছেন, জাতিভেদের কড়াকড়ি আলগা করতে চেয়েছেন, নারী পুরুষের সাধনাধিকারের সাম্য কিছুটা স্বীকার করেছেন। এমন কথা বললে খুব ভুল হবে না যে, ভক্তির পংক্তিতে স্পৃহ-অস্পৃহের ভেদ রেখাও এঁরা মুছে ফেলতে চেয়েছেন। যে উপজাতীয়েরা হয়তো বর্ণীয় হিন্দুর শাস্ত্রকথার কোনো কিছু জানে নি, তাঁর গোষ্ঠীর কাছেও মহাপ্রভু চৈতন্তদেবের নাম ও ভূমিকা অজানিত ছিল না। ভাতের হাড়ির জাতের পাতি এভাবে উঠিয়ে দেবার চেষ্টা হয়েছে। 'কহু উদ্ধারণ রাঁধে নিত্যানন্দ ধায়। কহু নিত্যানন্দ রাঁধে উদ্ধারণ ধায়'—এ জাতীর একটা নতুন বিধি প্রবর্তনের প্রয়াস ভক্তি আন্দোলনের দান। ভক্তি আন্দোলনের আরেকটা বৈশিষ্ট্য লক্ষ্যীয়— বিষয়াসক্তকে উপেক্ষা। ধনাভিজাত্যকে অবজ্ঞা। যেভাবে চৈতন্তদেব রূপের গা থেকে দামী কয়ল ছাড়িয়েছিলেন এবং রাজপুত্রোপম রত্ননাথের

দেশের বাড়ি থেকে আসা অর্থসাহায্য গ্রহণে বাধা দিয়েছিলেন তা তো এখানে শ্রমণীয় বটেই, আমরা এই স্ত্রেই পৃথকভাবে শ্রমণ করতে পারি রামপ্রসাদের সেই সব বিখ্যাত পদ, যেখানে তিনি সমকালীন ধনাহঙ্কারের বিপক্ষে ঠাড়িয়েছেন। সেসব পদে তিনি সামাজিক বৈষম্যের চিত্রটি প্রকট করেছেন, এটা বড়ো কথা নয় — বড়ো কথা এটাই যে, ভক্তিবাদী দেখিয়েছেন, যারা প্রচুর অর্থ সঞ্চয় করে, শোষণ করে, মিথ্যা ডিক্রি জারি করে ধনী হয়েছেন তারা ঐশীসত্তাকেও ঘৃণা দেখার মতো দুর্নীতির কথা ভাবতে পারেন। প্রকৃত ভক্তিবাদী জানেন এই সব শ্রমণীয় মাতৃষেরা তাঁদের যোগযজ্ঞ আচার অগ্ন্যধ্বনির সাহায্যে ঐশীসত্তার সঙ্গে মিলনের পথ বন্ধ করতে চান। ভক্তিমার্গীরা আর দুটো কাজ করেছিলেন যাদের সামাজিক ঐতিহাসিক গুরুত্ব বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। এক, সকল বর্ণের — বিশেষত উচ্চবর্ণের মাতৃষের মধ্যে একটা আত্ম-বিশ্বাসের মর্যাদাবোধ এনে দিলেন। জীবিকা জীবনের বৃহত্তর স্বীকৃতি অর্জনের পথে বাধা নয়। চৈতন্যদেব যেদিন হরিদাসকে কোনো শ্রাদ্ধবাসরের অগ্রদূত নিষেধ করেছিলেন সেদিন তিনি ব্রাহ্মণ্য শাসিত সমাজে জন্মসূত্র ছিঁড়ে ফেলার পথে এক পদ এগিয়েছিলেন। দ্বিতীয় গুরুত্ব সুন্দর প্রসারী পরিণামের রচয়িতা। কথাভাষার প্রতি অগ্ন্যধ্বনি ও তার উপর নির্ভরতার ফলে সেই ডায়ালেকটিকের দ্বারা লালয়িতা ও রক্ষক তাদের ধ্যান ধারণা ভাবনা আবরণ সম্বন্ধেও স্রষ্টা বেড়ে গেল। এবং একটু কমজোর গলায় আরেকটা কথাও বোধ হয় বলা চলে। অন্তত বৈষ্ণব আন্দোলন ভক্তভগবানের নতুন সম্পর্ক রচনা করতে গিয়ে গ্রামীণ এলিটদের প্রখ্যাতবর্তী স্ট্রাকচারে ধানিকটা ভাঙন ধরিয়েছিল।

এ কথায় কোনো ভুল নেই যে ভক্তি আন্দোলন সমাজ বিপ্লব নয়। ধূর্জটি-প্রসাদ এ ব্যাখ্যায় অস্বস্তি যে মরমী সাধকদের মর্মগ্রাহী বাতা যে-বিপ্লবের কথা বলেছে তা 'মিরার রেভলুশন' মাত্র। ভারতীয় সামাজিক অর্থনীতিক কাঠামোর মৌল পরিবর্তন ব্যতিরেকে তা শেষ পর্যন্ত e-otic থেকে গিয়েছে। অবশ্য ধূর্জটিপ্রসাদ তাঁর 'মডার্ন ইণ্ডিয়ান কালচার' নামক গ্রন্থে ভক্তি সাধকেরা প্রথমে হিন্দু জীবনের পরিবর্তনে যে প্রয়াস করেছিলেন তাকে স্বীকৃতি জানিয়েছেন। ভক্তি সাধকেরা আচার আচরণের যান্ত্রিকতার বিরুদ্ধে, বর্ণীয় বৈষম্যের বিরুদ্ধে, শৌস্তলিকতার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ করেছিলেন। ডি. পি. জী. দেখিয়েছেন যে ভক্তি সাধকেরা সম্প্রদায়ে সম্প্রদায়ে ব্যবধান কমিয়ে এনেছিলেন। সাম্প্রদায়িকতাবাদী এবং সাম্রাজ্যবাদীদের বিরুদ্ধে ভক্তিসাধকেরা ছিলেন

চরমকার প্রতিবাদ। তাঁরা তাঁদের সোপান মধ্য পদাশ্রয় তুলে দিতে চেয়েছিলেন। যেসবের ভক্তির ক্ষেত্রে অধিকার তাঁরা যেন নিয়েছিলেন। আমরা তুলতে পারি না যে, ভিন্নশাখ বৈষ্ণবদের মধ্যে পুনর্বিবাহ এবং বিবাহবিচ্ছেদ দুই-ই সম্ভব হয়েছিল। পুরোহিতবাদ সেখানে নিরুৎসাহিত হয়েছে। যদিও একথা সত্য যে, ভক্তিবাদীরা কিছুটা পরিমাণে বুদ্ধিবাদের বিরোধী আন্দোলন করেছিলেন, কিন্তু এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই যে, লৌকিক ভাষায় নতুন স্বজনীয়কমতার জোয়ার এসেছে মধ্যযুগের ভক্তিবাদেরই টানে। তাহলেও এ প্রশ্ন আমাদের বুদ্ধিবাদীদের কাউকে কাউকে বারে বারেই পীড়িত করেছে যে, বিপুল গণতান্ত্রিক ভক্তি আন্দোলন (The great democratic Bhakti Movement) মধ্যযুগের ভারতবর্ষকে প্রাণিত করেছিল তা কিন্তু ইংরেজ আমলের আগেই নিজে পরিণত হয়েছিল কনভেনশনসের চর্চার কারণে। আমাদের আধুনিক গবেষকরা তার উত্তর খুঁজছেন তিন জায়গায়। প্রথম, শুরু থেকেই ভক্তি আন্দোলন ধর্মীয় সীমাবদ্ধতায় ভুগেছে— ধর্মনিরপেক্ষ সামাজিক ব্যাপকতা সে অর্জন করেনি। দ্বিতীয়ত, ভক্তি আন্দোলন ভারতীয় সমাজের পুনর্গঠনের জন্য কোনো সামাজিক বা ন্যূনতম অর্থনৈতিক বিকল্প কর্মসূচী স্থাপন করেনি। মুক্তির জায়গায় আবেগকে বশান্তে গিয়ে জট আরো পাকিয়েছে। তৃতীয়ত, এই আন্দোলন থেকে উজ্জ্বল ব্যক্তিত্ব জন্মলাভ করেছে— কিন্তু স্থিতিবাহ্য বিকল্পে যুঝতে পারে এমন কোনো সমষ্টিগত প্রচেষ্টা সংগঠিত হয়নি। বিপিন পালের সময়ে বাংলাদেশে যেনবা বৈষ্ণব আন্দোলন দেখা দিয়েছিল, সুরেন্দ্রনাথ, শিশিরকুমার প্রমুখেরা সে আন্দোলনে চৈতন্যদেবকে সামাজিক মুক্তির বাস্তব রূপে প্রাধান্য দিতে চেয়েছিলেন কতকটা জাতীয় জাগরণের তাগিদে। এ প্রয়াসের গূঢ় ঐতিহাসিক তাৎপর্য অবশ্যমান, কিন্তু ভক্তি আন্দোলনের সমগ্র ভারতীয় প্রেক্ষাপট স্মরণে রাখলে দেখা যাবে, ভক্তি আন্দোলনে অভাব ছিল দুটোর— যা থাকলে বর্জনের শক্তি জন্মায়। সমাজ-মুক্তির স্বপ্নদেখা অথচ অথচ বিরোধী শক্তির চারিদিক নির্দেশে অধিকার কঠোর হব না— এর, একমাত্র পরিণতি হ'ল বর্জন অপেক্ষা আপোষের উপরবেশী নির্ভর করা। তাই শেষ পর্যন্ত সর্ববর্ণীয় পাক্তি ভোজনের সাধু সংকল্প চিড়ে দইয়ের কলারে সীমাবদ্ধ থাকে। ভক্তির বিরূপ গণতান্ত্রিকতা তিন পুরুষ বেতে না যেতেই মীষ্টিক সাধকদের এখানে ওখানে ছড়ানো ছিটোনো কতকগুলি গোপীভে আবদ্ধ হয়ে— মূল ধারা থেকে দূরবর্তী তো বটেই, এমন কি বলা যায় আপন মীষ্টিক চর্চার আরো বেশী esoteric হয়ে যায়। নিজেই ব্রাহ্ম্য সংস্কৃতির কাছে

মজুরী পেতে গিয়ে ভক্তিমার্গীরা সম্বরের পথ ধরেছেন। শাখা-প্রশাখা কোনো কোনো ক্ষেত্রে আরো নিবিষ্ট হয়েছে বুদ্ধিবাদ বিরোধী ভাব-সাধনার অন্তর্ভুক্তি। তবু বলার কথা এটা নিশ্চয় যে, এই শাখা-প্রশাখা বলতে আমরা যাদের বুঝছি, তাঁরাই কিছ্ কিছু হিন্দু সমাজের শ্রমজীবী অংশকে আঁকড়ে ধরেছেন; এবং শ্রমজীবী সমাজও এঁদের ভক্তিবাদের প্রণাবিমুক্ত গণতান্ত্রিক আলিঙ্গনে স্বস্তি পেয়েছেন। রবীন্দ্রনাথের বিজ্ঞাপিত নয় এমন একটি কবিতা এখানে মনে পড়ে। গীতমালের ১৩ সংখ্যক কবিতাটি বলে একদল কৃষিজীবীর কথা। সন্ধ্যাবেলা কাজের হাত থেকে তারা ছুটি নিয়েছে। এ সময়ে তারা আর কারো খাতক নয়, দেনদার নয়। ঈশ্বরের সঙ্গে তারা অস্ত্র নিরপেক্ষ স্বাধীন সম্পর্ক গড়ে তুলেছে। ভক্তি আন্দোলন দিতে চেয়েছে এই স্বাধীনতা।

দুই

এই প্রেক্ষাপটে আমরা যখন উনবিংশ শতাব্দীর শেষপাদে রামকৃষ্ণ পরমহংসদেবের সামাজিক গ্রন্থপটটি বিচার করতে অগ্রসর হই তখন আমরা প্রথমেই স্পষ্ট হই উক্তিকতক অভিনবত্বে—সম্পূর্ণ নতুন কতকগুলি অনন্ততায়। ইনি একজন এমন ভক্তিমার্গী সাধক যিনি গোকর্ণ পরেন না। এই প্রথম দেখলাম একজন ভক্তিসাধক — যিনি নাপিতের কাছে নিয়মিত দাড়ি কামান, যিনি গায়ে বোতাম আঁটা জামা চড়ান, পায়ে দেন বাঁশি করা জুতা, দরকার হলে পরেন খোজা। কীতে ব্যবহার করেন কখন নয়—সোলেখিনের দ্বাপার। তিনি টিকিট কেটে অথবা ফ্রী পাশে পাবলিক থিয়েটারের সীটে বসে থিয়েটার দেখেন। হসকো শহরে আগন্তু সাকাসের অভিজ্ঞতাও তাঁর ছিল। তাঁকে খেসব ঘটনার ভাল করে বোঝা যায় সে একম একটা ঘটনার উল্লেখ করি :

গাড়ি চলিতে লাগিল। ইংরেজ টোলা। সুন্দর রাজপথ। পথের দুই দিকে সুন্দর সুন্দর অট্টালিকা। পূর্ণচন্দ্র উঠিয়াছে, অট্টালিকাগুলি যেন বিমল নীতল চন্দ্রকিরণে বিজ্ঞান করিতেছে। দ্বারদেশে বাম্পীয় দীপ, কক্ষমধ্যে দীপমালা, স্থানে স্থানে হার্ষোনিয়াম পিয়ানো সংযোগে ইংরেজ মহিলারা গান করিতেছে। ঠাকুর আনন্দে হাস্ত করিতে করিতে বাইতেছেন। হঠাৎ বললেন, “আমার জল তৃষ্ণা পাচ্ছে; কি হবে?” কি করা যায়! নন্দলাল ইণ্ডিয়া ক্লাবের নিকট গাড়ী থামাইয়া উপরে জল আনিতে গেলেন, কাঁচের গালে করিয়া জল আনিলেন। ঠাকুর সহাস্তে

জিজ্ঞাসা করিলেন, “গ্লাসটি ধোয়া তো ?” নন্দলাল বলিলেন, “হ্যাঁ।”
ঠাকুর সেই গ্লাসে জল পান করিলেন। (কথায়ত | প্রথমভাগ—দশম
পরিচ্ছেদ)

উদ্ধৃত অংশের বাস্তবতা দুটি। এক, ঊনবিংশ শতকীয় জীবনযাত্রার নবলক
কলকেতিয়া ছবি রামকৃষ্ণকে বিমুগ্ধ করেনি। দুই, শিপালা মিটানোর জন্ত
তাকে জল এনে দেওয়া হলে তিনি কাঁচের গ্লাসে আপত্তি করেননি—জল কোথা
থেকে আনা হয়েছে সে প্রশ্নও করেন নি—কেবল একটি স্বাস্থ্যবিধিগত প্রশ্ন
করেছেন—গ্লাসটি ধোয়া কি না। পৃথকভাবে লক্ষণীয়, তিনি বুদ্ধ বা চৈতন্তের
মতো পট্টা পরিহার করেন নি। বরং পট্টাকে নিম্ন সিদ্ধির সহায় করেছিলেন।
অথচ সঙ্গে সঙ্গে তাঁর চলিফু মানব সত্তার স্বভাবগত স্ববিরোধটি আমরা প্রত্যক্ষ
করি। জাম চাদরে ধীর আপত্তি ছিল না, সেই রামকৃষ্ণই, দেবেন্দ্রনাথ
কেতোমাফিক যখন অধরোধ করেছিলেন, ‘মুতি আর উড়ানি পরে এসো’ তখন
বলেছিলেন, ‘আমি বাবু হতে পারবো না।’ ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞানাগরের রাজ-
সকাশের প্রধা’নদ্বিষ্ট সিদেদী পোষাক প্রত্যাখ্যানের যে কাহিনী আমরা জানি,
তারই সময়স্যোর এই ঘটনা সামাজিক দিক থেকেই তাৎপর্যপূর্ণ। এই সমস্ত
কিছুর সংযোগে রামকৃষ্ণের যে ভাবমূর্তি রচিত হয়, তা ঊনবিংশ শতকীয়
শেখারের বাড়ালি গৃহস্থ ভব্রলোকের ভাবমূর্তি—যিনি ঠিক শহরে থাকেন না,
কিন্তু শহরকে ভালবাসেন না এমনও নয়। তিনিও ঠাকুর, ‘টেগোর’ নয়।
তিনি মূলত পুরোহিত বটে, কিন্তু পুরোহিত্য তাঁর ‘ফোর্টে’ নয়। তিনি বক্তৃতা
করেন না, তিনি উপাসনা পারচাননা করেন না। লেকচারে তাঁর গভীর
অনৌহা, তিনি চেয়ারে বসে, তক্তাপোমে বসে বা মাটিতে বসে গল্প করেন
—যার প্যাটানটা শ্রেষ্ঠার্থে গ্রামাণ। অর্থাৎ তিনি কিছুতেই পৃথক হবার জন্ত
বাস্ত ছিলেন না। বরং বাহরে প্রকাশে বলেছিলেন, ‘আমার কোন শালা
চেলা নেই। আমিই সকলের চেল।’ বাইরের দিক থেকে সকলের সঙ্গে
মিশে বাবার জন্তই যেন প্রয়াসী ছিলেন। ঠিক এই ইমেজটাই তখন খুব
দরকার ছিল।

কারণ সে একটা সময় যখন কেশব সেন ও বিজয়কৃষ্ণ নৃপতে পারাছিলেন
কোথায় একটা গোলমাল হয়ে গিয়েছে, সে একটা সময় যখন রামমোহনের
মুক্তির তত্ত্ব ও মুক্তি ব্রাহ্মসমাজের আধুনিকতার আটকে বাঁজল, সে একটা
সময় যখন জ্ঞান এবং আবেগ পরস্পরের ছায়ায় অডোজড়ি করছিল, যখন
উপলব্ধ্য প্রায়ই লক্ষ্যকে চাপা দিচ্ছিল, যখন অন্তঃসারপূর্ণ কর্মের ধুমধারাকায়

মর্মের স্রোত শুকিয়ে যাবো যাবো করছিল, তখন এই ইমেজটির দরকার ছিল—
আমাদের ঘরের বাস্তবের, এত দিনের চেনা ছায়াটি আর মধো ঘন হয়ে উঠেছে।
আমরা লক্ষ না করে পারি না, রামকৃষ্ণ এমন একটি আসর বসাতেন যেখানে
বক্তা ও শ্রোতার সমান অধিকার। শ্রীম লিখিত রামকৃষ্ণ কথামৃতের অনেক
জায়গায় দেখা যাবে ভক্ত শ্রোতা বক্তার উদ্দেশ্যে ‘হুইক-রিপার্ট’ ছাড়ছেন।
তাতে আসরের ভারলাঘন ঘটছে না। সে এক বিচিত্র জমায়তে, সমাগত
কথামৃত পিপাসুরা যেখানে অমৃত বিতরণকারীকে ‘মশায়’ বলে কথা বলতে
পারতেন — সোধোদনটি যে উনবিংশ শতাব্দীর গ্রামীণ নাগরিক বাঙালি গেরস্থ
ডব্বালোকের পারম্পরিক সোধোদনরীতি।

ভিন্ন

রামকৃষ্ণ বলেছিলেন— ‘আজকালের জ্বরে দশমূল পাঁচন চলে না। দশমূল
পাঁচন দিতে গেলে রোগীর এদিকে হয়ে যায়। আজকাল ফিবার মিক্চার।’
এটা রামকৃষ্ণের ব্যবহৃত একটি ইমেজ। অসাধারণ এই ইমেজটির উপাদান
সংগৃহীত হয়েছে উনবিংশ শতাব্দীর বিজ্ঞানসম্মত এলোপ্যাথিক চিকিৎসা-
বিজ্ঞান থেকে। এই ইমেজের ‘ডেইক্ল’ ও ‘টেনর’ দুই থেকেই রামকৃষ্ণকে
ভারী চমৎকার বোঝা যায়। দশমূলের জায়গায় ফিবার মিক্চারের কথাটা
উঠেছিল ‘শাস্ত্রে যে সকল কর্মের কথা আছে, তার সময় কই’ ?— একথা
বোঝাতে গিয়ে। কিন্তু ‘ফিবার মিক্চার’ ইমেজটি অসাধারণ। রামকৃষ্ণ
নিজেই কি সেই ফিবার মিক্চার নন ? রামকৃষ্ণের ঘর এবং বাগানের বর্ণনাটি
এখানে স্মরণীয়। সে বাগানে গন্ধরাজ, কোকিলাক্ষ যেমন আছে, কৃষ্ণচূড়া,
রক্তকরবীও তেমন আছে। তার ঘরের দেওয়ালে ঠাকুরদের ছবি আছে
আবার ‘পিটার জলমধ্যে ডুবিতেছেন ও সীত তাঁর হাত ধরিয়া তুলিতেছেন’
সে ছবিখানিও আছে। বুদ্ধদেবের একখানি প্রস্তরময় মূর্তিও আছে। বস্তুত
এটাও রামকৃষ্ণের ভাবমূর্তির মধোই পড়ে। তিনি এক আশ্চর্য হিন্দু, আর
কাছে ব্রাহ্মণা সহজেই চলে আসতে পারতো। তিনি নিজে মুসলমান এবং
খ্রীষ্টান ধর্মের অন্তরের কথা বুঝে নিয়েছিলেন। তিনি নিজে সেই সেই মতের
সাধনপদ্ধতি অনুশীলন করেছিলেন। রামমোহন বলেছিলেন, কোনো ধর্মগ্রন্থ
একা অজান্তে নয়। আর রামকৃষ্ণ বলেছিলেন, যত মত তত পথ। এই দুইয়ের
মধ্যে অবিলম্বে মিল তার থেকে বেশী। রামকৃষ্ণ সকলের ভাবের আভ্যন্তরে

সম্মান করতেন। এই সম্মান করতে পারার শক্তিটা একেবারে আধুনিক মনের প্রকাশ। যে অর্থে রামকৃষ্ণ বলেছিলেন 'যে সাধু ঔষধ দেয়, যে সাধু ঝাড়ফুক করে, যে সাধু টাকা নেয়, যে সাধু বিকৃতি তিলকের বিশেষ আড়ম্বর করে ষড়ম্ব পায়ে দিয়ে যেন সাঁইবোর্ড (Sign board) মেরে নিজেকে বড়ো সাধু বলে জানায় তাদের কদাচ বিশ্বাস করবি নি', সেই অর্থে রামকৃষ্ণ আধুনিক মানুষ। কিবার মিস্তার যেমন ক্ষত জ্বর ছাড়ায় রামকৃষ্ণ তেমনি চেয়েছিলেন উনবিংশ শতাব্দীর যে সব মানুষগুলি সোজা রথ উন্টোরথের নানা টানাটানিতে তাপগ্রস্ত হয়ে পড়েছে তাদের তাপ ঘোচাবার এবং পথা প্রদানের আশ্রয় ব্যবস্থা করতে।

সেইজন্তেই রামকৃষ্ণ এমন একটা ভাষা ভঙ্গিমা সৃষ্টি করেছিলেন যা প্রাণবন্ত ঈমেজে পূর্ণ। প্রথমেই লক্ষণীয় তিনি একেবারেই লেকচার প্রেক্ষিতার ব্যবহার করেন নি। বেদী থেকে প্রদত্ত বক্তৃতা এগুলো নয়। যে শ্রেণী তাঁর সম্মুখে হাজির ছিল তাদের অধিকাংশই ছিল আটপৌরে এ্যাডারেস গেরস্থ মানুষ। তাদের আচার্যের কাছ থেকে শোনা তত্ত্বকথায় শানাবে না। সংস্কৃতগন্ধী এলিগেন্ট বাংলাতেও তাদের শানাবে না। কিন্তু বাংলা ভাষার আর একটা ধারাও তো ছিল—আলালী ভাষা বা হতোমী ভাষা। রামকৃষ্ণ সে ভাষারীতিকে গ্রহণ করলেন না। আলালী ভাষা এবং হতোমী ভাষা সোজা ভাষা বটে, কিন্তু কোনো সন্দেহ নেই তার নাগরিক আত্মসচেতনতায় এবং বাস্তব বিদ্রূপের সন্ধিক্ষেপনে। কিন্তু রামকৃষ্ণের ভাষা শুধু সহজ নয়, তা গভীর ভাষা। সচেতনতা তার লক্ষ্য নয়, সংক্রমণই তার লক্ষ্য। শ্রেষ্ঠার্থে এক স্নেহশীল গ্রামীণ নারীর বাগ্‌ভঙ্গি রামকৃষ্ণের ভাষার মধ্যে লক্ষণীয়। আপাত এবং নিহিত এ ভাষা যে শুধু সরলতা ও গভীরতাকেই একাধৃত করেছে তাই নয়, অষ্টাদশ শতকের আরেক ভক্তিসাধক রামপ্রসাদের মতো এ ভাষারও প্রধান গুণ সমকালীন জীবন থেকে ঈমেজের ভেহিকুল (Vehicle) খুঁজে পাওয়া। এটা এক অর্থে আধুনিক জীবনকেই স্বীকৃতি। রামকৃষ্ণ যখন বলেন :

(ক) যেমন ফুটপাথের গাছ ; যখন চারা থাকে, বেড়া না দিলে ছাগল গরুতে খেয়ে কেলে।

(খ) দেওয়ালে কুইনের ছবি, রাজপুত্রের ছবি, কোন বড় মানুষের ছবি। বাড়িটি চুনকাষ করা, যেন কোনখানে একটু দাগ নাই।

(গ) এক একটি উপাধি হয়, আর জীবের স্বভাব বদলে যায়। যে

কালাপেড়ে কাপড় পরে আছে, অমনি দেখবে, তার নিধুর টম্বার তান এসে জোটে আর তাস খেলা, বেড়াতে যাবার সময় হাতে ছড়ি (Stick) এই সব এসে জোটে, রোগা লোকও যদি বুট ছুতা পরে সে অমনি শিশু দিতে আরম্ভ করে, সিঁড়ি উঠবার সময় সাহেবদের মত লাফিয়ে উঠতে থাকে।

(ঘ) জাহাজ একবার কালাপানিতে গেলে আর ফিরে না। জাহাজের খপর আর পাওয়া যায় না। সমুদ্রের খপরও জাহাজের কাছে পাওয়া যায় না।

(ঙ) সাজিন সাহেব রাজে আধারে লঠন হাতে করে বেড়ায়; তার মুখ কেউ দেখতে পায় না। কিন্তু ঐ আলোতে সে সকলের মুখ দেখতে পায়।

(চ) বিষয়াসক্ত মন ভিজ়ে দেশলাই।

(ছ) ছুঁচ কাঁদা দিয়ে ঢাকা থাকলে আর চুষুক টানে না।

(জ) আজকালকার জরে দশমূল পাঁচন চলে না। আজকাল ফিবার মিক্চার।

(ঝ) চাপরাশ থাকলে তবে লোকে মানবে।

(ঞ) দৈবর ইচ্ছাময়, তার যদি খুশি হয় তিনি ভক্তকে সকল ঐশ্ব্যের অধিকারী করেন। ভক্তিও দেন, জ্ঞানও দেন। কলকাতায় যদি কেউ একবার এসে পড়তে পারে তা হলে গড়ের মাঠ, সুসাইটি, সবই দেখতে পায়। কথাটা এই এখন কলকাতায় কেমন করে আসি।

এই অসমাপ্ত তালিকা আমাদের দুটি বিষয়ের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করে। রামকৃষ্ণ সেই গ্রাম্যীণ মানুষটি, নতুন কালের জীবনকে নিজ বক্তব্য প্রকাশের মাধ্যম হিসাবে স্বচ্ছন্দে গ্রহণ করেছেন। সিংলিক ট্রান্সফর্মেশন অক এক্সপিরিয়েন্স—অভিজ্ঞতার প্রাতীকী রূপান্তর ঘটে মানবিক অবিরাম স্বতঃস্ফূর্তিতে স্থান লাভকারের এই সূত্রদীপ্তিতে যদি আমরা রামকৃষ্ণের নাগরিক উপাদানে নিমিত্ত পূর্বোক্ত চিত্রকল্পপুঞ্জকে ব্যাখ্যা করি তাহলে দেখি সেই স্বতঃস্ফূর্তির মধ্যেও আছে চিত্তকে চেতনে অবচেতনে সংগঠিত করার ব্যাপারে বিস্তারিত পটভূমির দান। 'ঙ' চিহ্নিত চিত্রকল্পটি অনিবার্হভাবে মনে করিয়ে দেয় রবীন্দ্রনাথের গানের কথা—'সব আলোটি কেমন করে / ফেল আমার মুখের পরে / তুমি আপনি থাকো আলোর পিছনে' (গীতবিতানের 'পূজা'র ৪২ সংখ্যক গান) ভক্তির 'টেনর'-টি হুজারগাতেই এক হবার কলে, ভেহিকুল-এর এই

সাদৃশ্য ঘটেছে। এ থেকে আর একটা বিষয় বোঝা যায়। সক্রিয় চিন্তার রূপান্তরিত হবার অনেক আগে এরা ধারকের মনোলোকে জারিত হয়েছে। যে সমুদ্র স্রুতিলোক ও অবচেতনলোক বড়ো কবির বৈশিষ্ট্য, সেটা রামকৃষ্ণেরও বৈশিষ্ট্য। রামকৃষ্ণের কলিকাতাপ্রব্ধের অভিজ্ঞতা একটু আগে যা উদ্ধৃত করেছি অহুমান হয় সে জাতীয় অভিজ্ঞতাগুলিই তাঁর স্রুতিতে সংহত হতে থেকেছে এবং উপযুক্ত মুহুর্তে তাঁর অহুসৃতির সঙ্গে অচ্ছেদ্য অবয়বে যুক্তি পেয়েছে। তাঁর চিন্তা কত সক্রিয় ছিল এ তার প্রমাণ। 'ঙ'-চিহ্নিত চিত্র-কল্পটিতে একসঙ্গে একাধিক অর্থের নানা ছায়া আন্টিট হয়ে রয়েছে। রবীন্দ্রনাথের 'এত আলো জালিয়েছ' গানটির উৎসবের পটভূমি তাতে নেই। থাকার কথাও নয়। 'আধারে' শব্দটির উপর প্রাধান্য পড়েছে। কিছুকণের মধ্যে তা হয়ে যায় রামকৃষ্ণ-অভিপ্রের্ত অভক্তি ও জ্ঞানবাদীদের তর্ক বিভক্তের জটিলতার অঙ্ককার। কিন্তু শেষ বাক্যটি গভীর আশ্বাসবহ। সে সকলের মুখ দেখতে পাবে। এই মনোজ্ঞ আশ্বাসটি সমগ্র রামকৃষ্ণ। কিন্তু এ বিশ্লেষণ শেষ পর্যন্ত মুক হয়ে যায় শুধু ছবিটির দিকে তাকিয়ে। উদ্ধৃত ইমেজগুলির একটা সীমাবদ্ধতা কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে লক্ষণীয়। নাগরিক উপাদানে ব্যবহৃত ইমেজগুলির মধ্যে নাগরিক চরিত্রের দেখা বিশেষ মেনে না—যদি বা দু এক ক্ষেত্রে মেনে, তা তাঁর সম্মুখবর্তী ভদ্রলোকদের অভিজ্ঞতাকে লক্ষ্যন করে যায় না। কিন্তু এমন বাপারটি তাঁর গ্রামীণ ইমেজগুলি সম্বন্ধে ঘটেনি। সেখানে বারে বারে দেখা দিল কামারশালার ইমেজ, দেখা দিল রংরেজের রঙের গামনার ইমেজ। সঙ্গে সঙ্গে গ্রামীণ খেটে-খাওয়া কৃষকের ইমেজ, পরিশ্রমী মেয়েরা চিঁড়ে কুটছে তার ইমেজ প্রমাণ করে রামকৃষ্ণের পশ্চাৎপটের আত্মস্থ অর্থ ও বাপকতা। রামপ্রসাদের মতো তিনি অত্যাচারিত, লাঞ্চিত কৃষকের রূপক ব্যবহার করেন নি। যখন ভাবি জমিদারের পক্ষে সাক্ষী না দেবার জন্ত তাঁর পিতাকে স্বগ্রাম ত্যাগ করতে হয়েছিল, তখন তাঁর এই না-করাটি একটু বিষয়কর লাগে। কিন্তু একটা কথা সত্য, তাঁর ব্যবহৃত গ্রামীণ শ্রমজীবী মানুষের উপাদানে রচিত প্যারাবল্গুলিতে মানুষের যে ভাবযুক্তি কুটে উঠেছে তা হল গ্রামীণ শ্রমজীবী মানুষের এন্ডিগুয়েন্সের স্রুতি। কার না মনে পড়বে সেই কৃষকের গল্প যে তার জমিতে চাষের জন্ত জলপেচ করে চলেছে সারাদিন ধরে অতৃপ্ত অনাতি অবস্থায়। সেচের কাজ শেষ না হওয়া পর্যন্ত সে তার ঘরের লোকজন কারো কথার কর্ণপাত করেনি। আমাদের অবশ্যই মনে পড়ে পুত্রশোকাতুর সে চাষাটির কথা। গ্রামের শ্রমজীবন থেকেই রামকৃষ্ণ তুলে নেন এই চমৎকার জীবন-

চিত্রগুলি :

- (ক) চাল কাঁড়ছে! একলা বলে কাঁড়তে হয়। এক একবার চাল হাতে করে তুলে দেখতে হয়, কেমন সাফ হলো। কাঁড়তে কাঁড়তে যদি পাঁচবার ডাকবে, ভাল কাঁড়া কেমন করে হয় ?
- (খ) যতক্ষণ ঢেউ, ঝড়, তুফান আর বীকের কাছ দিয়ে যেতে হয়, ততক্ষণ মাঝির দাঁড়িয়ে হাল ধরতে হয়— সেটুকু পার হয়ে গেলে আর হয় না। যদি বীক পার হ'ল আর অল্পকূল হাওয়া বইল, তখন মাঝি আরাম করে বলে হালে হান্টা ঠেকিয়ে রাখে।
- (গ) দেখো,— ছেলেকে মাই দেওয়া, ঢেঁকি পড়ছে, ধান ঠেলে দেওয়া ও কাঁড়া ধান তোলা, আবার খদ্দেরের সঙ্গে কথা বলা, এক সঙ্গে করছে। এরই নাম অভ্যাস যোগ। কিন্তু পনের আনা মন ঢেঁকির পাটের দিকে রয়েছে, পাছে হাত পড়ে যায়।
- (ঘ) মাখন যদি চাও তবে দুধকে দই পাততে হয়। তারপরে নির্জনে রাখতে হয়। তারপরে দই বসলে পরিশ্রম করে মখন করতে হয়। তবে মাখন তোলা হয়।

প্রত্যেকটি এ জাতীয় চিত্রকল্পের আপাত অর্থের আড়ালে রয়েছে রামকৃষ্ণ প্রদত্ত কেন্দ্রীয় অর্থটি। গাড়ির চাকার অরের মতো তা চাকার দণ্ডগুলিকে ধরে রয়েছে। সেটা হল প্রত্যেক মানুষ তার শ্রমের নির্ধারণ ক্ষেত্রে একাকী— এটাকেই তিনি রূপকাণ্ডিত করেছেন।

রামকৃষ্ণের ব্যবহৃত ইমেজগুলি তাঁর বিস্তৃত পর্যবেক্ষণ শক্তি ও সংগঠিত স্মৃতি-শক্তির নিদর্শন মাত্র নয়, তা তাঁর তাৎপর্য-তৎপর মানসিকতার পরিচয়ও বটে। গ্রামজীবনের নানা প্রশঙ্গ তাঁর নির্মল চিত্তমুকুরে ঝিল্পিত অন্তরঙ্গ বহন করে এনেছে। চিল বা শকুন হয়ে উঠেছে বিময়াসক্ত লোভীর প্রতীক। গিরগিটি হয়েছে বহুধরপী সত্যের প্রতীক। মাছ, জাল, ভল সহজেই তাঁর কাছে হয়ে ওঠে মুক্তি ও বন্ধনের প্রতীক।

চাল

রামকৃষ্ণের 'ব্যবহৃত' অনেকগুলি প্যারাব্লে তখনকার গ্রামীণ মধ্যবিত্তের জীবনযাত্রার, নিজস্ব প্যাটার্নের ছায়া পড়েছে। প্রায় কেড়েই দেখা যায় তিনি

একাদশবর্তী পরিবারের মাতৃকেন্দ্রিক রূপটিকে ব্যবহার করেছেন। বাড়িতে মাছ এসেছে, মা তাঁর এক এক সন্তানের জন্য এক এক রকম বাজনের ব্যবস্থা করেছেন; আবার কোথাও বা বাড়ির বড়োছেলে বেকার অবস্থায় বসে থেকে সকল কাজের বাইরে চলে গেছেন— শুধু কুমড়ো কাটার কাজেই তাকে লাগে; একটি ইমেজে গর্ভবতী গৃহস্থ বধূর সঙ্গে তার স্নেহময়ী শাশুড়ীর সম্পর্কের উপাদান ব্যবহৃত হয়েছে। এই সমস্তই প্রমাণ করে যে, রামকৃষ্ণের মনোজগতে গ্রামীণ সংসারের আবহমান কালের বাঁধাধরা রূপটাই বেশি ছায়া ফেলেছিল। মনে হয় গ্রাম এবং শহর দুজায়গাতেই রামকৃষ্ণ স্থিতিবদ্ধ বা স্টেটাসকুও-র বিরুদ্ধে কোনো কথা বলেননি। তাঁর স্থিতিগত 'আমি কামড়াতেই বারণ করেছি ফৌস করতে নয়' এক হিসাবে তাঁর সমগ্র সামাজিক দর্শনের প্রতিনিধি-স্থানীয় বক্তব্য। কেননা কেবলমাত্র ফৌস করলে যে শেষ অবধি শত্রুকে নিঃশেষ করা যায় না এতো জানা কথাই। অত্যাচারী জমিদারের গল্পও তিনি যখন বলেছেন তখনও শেষ পর্বন্ত সে গল্প রূপান্তরিত হয়েছে জমিদারের প্রতি ক্রমার গল্পে। সমস্ত ভক্তিবাদীদের মতো রামকৃষ্ণেরও সীমাবদ্ধতা এইখানে যে তিনি কোনো বিকল্প সামাজিক পরিস্থিতি সৃষ্টির পরিকল্পনা জাহির করতে পারেন নি। তখনকার মানুষ সংসার ছেড়ে সবাই পথে বেরিয়ে পড়ুক এটা রামকৃষ্ণ চাননি। মানুষ সংসারে থাকুক, এবং সেই সঙ্গে ভক্তির সাধনা ককক—এটাই রামকৃষ্ণের মোট বক্তব্য। কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে আমরা যেন ভক্তিবাদীদের কাছে আমাদের প্রত্যাশা অথবা বাড়িয়ে না ফেলি। ভক্তিবাদীরা কেউই ঐতিহাসিক ভূমিক পালন করতে চাননি। তাঁরা সংসারকে উন্নত করতে আসেন নি। তাঁরা ব্যক্তিকে মুক্তি দিতে চেয়েছেন সংসারের বন্ধন থেকে। এই সীমাবদ্ধতার কারণেই অল্প ভক্তিবাদীদের মতো রামকৃষ্ণও বিষয়াসক্ত সংসারের সমালোচনা করেছেন বটে— দেখিয়েছেন 'কেউ নাই, তবু নাতির ভক্ত কান্না বাওয়া হয় না। আমার হারুর কি হবে?' কিন্তু রামকৃষ্ণ বারে বারে বিষয়সম্পন্ন ধনী ব্যক্তিদের চিত্তকল্প ব্যবহার করেছেন। বড়োলোকের বাগানবাড়ির রূপক, বাবুর ধনসম্পত্তির রূপক, বাবুর চাকরকে দিয়ে হীরের দাম বাচাইয়ের রূপক এ সমস্তই প্রমাণ করে তিনি নাগরিক অথবা গ্রামীণ সামাজিক শ্রেণীবিন্যাসের বহুকালগত রূপটিকে মেনেই নিয়েছিলেন। আমরা একথা অবশ্যই মনে রাখি যে তিনি নিজেকে গুরু বলে ঘোষণা করতে চাননি। আচার্য বা গুরু কিছু হবারই অভিপ্রায় তাঁর ছিল না। কিন্তু তিনি বধূরবাবুকে 'বাবু' বলে উল্লেখ করেছেন। অল্প জমিদার বা বড়ো বাহুবদের প্রসঙ্গেও তিনি

‘বাবু’ শব্দটি ব্যবহার করেছেন। মনে হয় তিনি বাবু বলতে বাবু শ্রেণীটাকেই বুঝিয়েছেন। যা কিছু বিষয়াসক্তির প্রতীক তাকেই তিনি পরিহার করতে চেয়েছেন। তাঁর নিজের জীবনযাত্রা ছিল অনাড়ম্বর এবং রিক্ত। তাঁর ভাষাও তাই অলংকাররিক্ত এবং অনাড়ম্বর।

কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে একটা বিষয় লক্ষণীয় যে, তাঁর ভাষায় কোনো মানসিক বাধ ছিল না। যে সমস্ত শব্দ ডিক্টোরিয়ান কচির যুগে, কলকাতার ব্রাহ্ম নাগরিক পরিদর্শনের যুগে অস্বচ্ছাৰ্ণ ছিল তিনি তা অবলম্বীলক্রমে বলতেন। ‘মাগ’, ‘ভাতার’, ‘হাগা’, ‘মোতা’—নিদিকারচিত্তে তিনি তাঁর বাক্যরাশিতে প্রয়োগ করতেন। একদিক থেকে এটা তাঁর সাধুজনোচিত বিকারহিত অবস্থা বটে, কিন্তু আর এক দিক থেকে তাঁর এই শব্দপ্রয়োগ যেন পরোক্ষ একথা বলে দিচ্ছে, তিনি কলকাতার বাবুসমাজের কেউ নন। তাই তাঁর এই জাতীয় উক্তিপুঞ্জের মধ্যেও কিছু সহজাত গ্রামীণ সংস্কার কাজ করেছে। শব্দের বিষয়-সর্বস্ব জীবনযাত্রার প্রতি একটা প্রচ্ছন্ন ব্যক্তগত বোধ করি উঁকি দেয়। ভাষার একেবারে গ্রামীণ বর্ণনাভঙ্গিও লক্ষণীয়—‘তৈতেবুদ্ধি’ (তাঁত্বির বুদ্ধি অর্থাৎ তখনকার লোকপ্রবাদ অল্পবয়সী নিবুদ্ধিতা), ‘মেটেভকি’ (যে ভকি টেকসই নয়), ‘সটকাকল’—মাছ ধরা একরকম চিপ—‘চং কাঁচ’ প্রভৃতি নানাজাতীয় গ্রামীণ বাতাবরণসম্বৃত শব্দরাশি তিনি ব্যবহার করেছেন। তাঁর ব্যবহৃত কবক-গুলি সমাসবদ্ধ পদও সম্পূর্ণ কথাম্রোত থেকে সংগ্রহ করা। যেমন—‘হাডপেকে’, ‘কোটরচোখ’, ‘মুখহলসা’, ‘ভেতরবুদে’, ‘কানতুলসে’, ‘দীঘলঘোমটা’ প্রভৃতি শব্দগুলি প্রমাণ করে রামকৃষ্ণের লক্ষ্যভেদী ইমেজসৃষ্টির ক্ষমতা। তিনি বুঝেই নিয়েছিলেন যে, তিনি লিখে কিছু বলার ভক্ত আসেন নি। ব্রাহ্ম আচার্যদের বেদী থেকে প্রদত্ত বক্তৃতা অনেক সময়ই কেতাবী ভাষার বক্তৃতা। সেখানে আচার্য এবং শ্রোতাদের মধ্যে একটা সত্বরের বাবধান সকল সময়ই বিদ্যমান ছিল। কিন্তু ‘তেল হ’তে মেখে তবে কাঁঠাল ভাঙতে হয়’ অথবা ‘কোনো কোনো লোক আছে যেন চিঁড়ের ফলার, ঝাঁট নাই, জোর নাই, ভাতভাত করছে’, এ সমস্ত কথা বেদী থেকে বলার কথা নয়। এ হল সামান্যসামান্য বলে রামকৃষ্ণসম্বৃত আলাপচারণ—যেখানে শব্দসমূহের সহাস্ত সামান্যধিকার। কিন্তু যেখানে থেকেই বলা হোক কথাগুলির শব্দ মেকদও লক্ষণীয়। ‘উট কাঁটাঘাস বড়ো ভালোবাসে। কিন্তু বড় ষার মুখ দিয়ে রক্ত দরদর করে পড়ে; তবুও সেই কাঁটাঘাসই খাবে, ছাড়বে না।’ এই রূপকের নিজস্ব জোর যুক্ত হয়েছে বাক্যের কাঠামোর শক্তির সঙ্গে। সে কাঠামো একেবারে বহুতা

লোকায়ত কথারীতির শক্তিতে অসামান্য ভাষাসাম্য পেয়েছে। মৌলিক এ ভাষার আত্মস্থ শক্তি। মৌলিক এর আত্মপ্রত্যয়। কোনো প্রকার তুলনা করার অভিপ্রায় থেকে বলছি না—কিন্তু দেখাতে চাচ্ছি চলতি জীবন থেকে উপাসন নিয়ে চলতি বাক্যরীতির ভরসা পেয়ে কেমন প্রত্যয়ী বক্তব্য নির্মাণ করা যায়, 'অচলায়তনের' দাদাঠাকুরের সংলাপ থেকে তার আরেক সাক্ষ্য মেলে। আমরা স্বরণ করতে পারি এই কথাগুলি—'যে ছেলের ভরসা নেই সে অঙ্ককারে বিদ্বানগ মাকে না দেখতে পেলসেই ক'দে, আর যার ভরসা আছে সে হাত বাড়ালেই মাকে তখনই বুক ভরে পায়। তখন ভয়ের অঙ্কারটাই আগে নিবিড় মিস্তি হয়ে ওঠে।' মা যদি জিজ্ঞাস করে 'আলো চাই' ? ছেলে বলে, 'তুমি থাকলে আমার আলোও যেমন অঙ্ককারও তেমনি।' ঘরোয়া মেটাফোরে বক্তব্য এখানে প্রাণবন্ত। রামকৃষ্ণের ভাষায় এমন প্রাণবন্ত্যরই দেখা মেলে। আমরা শুনেছি রামকৃষ্ণের কথা বলার ভঙ্গি ছিল অতীত 'অচলায়তনের' দাদাঠাকুর বা 'পরিভ্রাণের' ধনঞ্জয়, বা 'রাজা'র ঠাকুরদার বাগ্‌ভক্তি তাদের অহরতার জন্ত বিশিষ্ট ছিল একথা বললে সবটা ঠিক বলা হল না। তবে এ ব্যাপারে কোনো ভুল নেই যে এদেরও বাণীবক্তাসে ছিল লোকায়ত সহজ সরসতা, ছিল লোকভোগ্য একপকারের 'উইট'—ছিল কথা বলতে বলতে গানের ভাষার আশ্রয় গ্রহণ। এটাকেই বলা যায় রামকৃষ্ণ-সঙ্কল বাচনিক প্রকৃতি। কিন্তু প্রভেদটিই কম নয়। রামকৃষ্ণের কথায় গতি কম। এগুলো যেহেতু লিপিত হবার পর পরিবেশিত হয়নি—তাত্‌ক্ষণিক যে ভাবে এর উচ্চারণ সেভাবেই এগুলি অঙ্করবন্ধন পেয়েছে, সেই হেতু এইসব কথাগুলির স্বরবিগ্রাসের মধ্যে সেই ব্যক্তির মানসিক মন্বন্তরতার ছায়া কিছুটা পড়েছে। কথা বলার সময় তিনি সামান্য তোতলাতেন। তাঁর বাগ্‌ভক্তির মন্বন্তরতার কারণ এটাও হ'তে পারে। কিন্তু তার মানে এই নয়, তিনি সেই মন্বন্তরতার মধ্যেই একটা দ্রুত 'মুড্‌মেন্ট' সৃষ্টি করতে পারতেন না। একটা উদাহরণ দিই :

শ্রীরামকৃষ্ণ—'জানীরা দেখে সব স্বপ্নায়। শুকেরা সব অবস্থা লয়। জানী তুষ দেয় ছিড়িক ছিড়িক করে। (সকলের হাস্য)। এক একটা গরু বেছে খায়; তাই ছিড়িক ছিড়িক দুধ। যারা অন্ত বাড়ে না আর সব খায়, তারা হড় হড় করে দুধ দেয়। উত্তম ভক্ত—নিত্য, লীলা দুই লয়। তাই নিত্য থেকে যন নেমে এলেও তাঁকে সন্তোষ করতে পার। উত্তম ভক্ত হড় হড় করে

দুধ দেয়।' (সকলের হাস্য)।

মহিষা — 'তবে দুধে একটু গন্ধ হয়।' (সকলের হাস্য)।

শ্রীরামকৃষ্ণ — 'হয় বটে, তবে একটু আঙটাতে হয়। একটু আঙনে আউটে নিতে হয়। জানায়ির উপর একটু দুধটা চড়িয়ে নিতে হয়, তাহলে আর গন্ধটা থাকবে না।' (সকলের হাস্য)।

কথা শুধিলে পড়লে কীভাবে সে মুন্সিলের আসান করতে হয় তা উপস্থিত বুদ্ধিসাপেক্ষ তৎপরতার উপর নির্ভর করে। উদ্ধৃত অংশে দেখা যাবে রামকৃষ্ণ তাঁর কথার চাঁদ একটুও না পাল্টে, বাগ্‌ডবির একটুও রদবদল না ঘটিয়ে কথাকে বিপদমুক্ত করলেন।

পাঁচ

যাদের কাছে তিনি নিজে যেতেন, যেমন বিদ্যাসাগর, তাঁদের কাছে ভাষার ছাতি রচনায় তিনি যে সক্ষমতা দেখিয়েছেন, তা প্রমাণ করে তাঁর সরল গভীরতা। সে গভীরতায় নাগরিক প্রকর্ষণ ঘান করে দিতে পারে। বিদ্যাসাগরের বিনয়ী লোনা জলকে তিনি লহমায় কীরসমুদ্রে পরিণত করেন। ব্রাহ্মা উচ্ছ্বিত হন নি— এ বিবৃতির শক্তিমত্তায় বিদ্যাসাগরও স্পষ্ট হন। কিন্তু যারা তাঁর কাছে আসতেন— রামকৃষ্ণের নিজস্ব ভাষাভঙ্গি তাদের উদ্দেশ্যই স্পন্দিত। শোকাভ, সংসারে জীবনে স্পৃহাবিনষ্ট, অফিস আদালত যাদের ঘান করে ফেলেছে— যারা সংসার ছাড়েতে পারে না, থাকতেও যারা নারাজ, যারা ব্রাহ্মদের মতো কর্মপরজ নয়, রক্ষণশীল হিন্দুদের মতো ধর্মপরজ নয়, না গ্রহণ না বর্জনে যাদের পুরুষার্থ ইত্যনষ্ট তত্ত্বদ্রষ্ট, যারা অনেকেই ছাপোষা গৃহস্থ— রামকৃষ্ণের গন্ত ও চিত্তকর মধ্যবিত্ত সমাজের সেই অংশের জগা। সেই তিনি জেনেছিলেন— সমবেত সম্মুখস্থের অধিকাংশই অনর্জিত-অহমিকা নাগরিক মধ্যবিত্ত ভদ্রলোক। যে তাঁর অস্থিত্য প্রবল ব্যক্তিব্যক্তির পুষ্টি— তাঁর সম্মুখস্থ জনতার প্রধানাংশে নরেন্দ্র এবং আর এক অধজন ছাড়া কেউই সে অস্থিত্য চিকিত্ত ছিলেন না। রামকৃষ্ণের গন্ত এঁদের জীবনেরই দর্পণ। সে গন্তও কোনো শক্তিমত্তা উত্তম পুরুষ নেই। অতি প্রয়োজনেও রামকৃষ্ণ 'আমি-কে সম্মুখে উৎক করে দেন। এমন কি তিনি 'আমি' 'আমার' শব্দের বদলে 'এখানে' 'এখানকার' শব্দ ব্যবহার করতেন বলে আমরা জানি। বিজয়কৃষ্ণ যখন তাঁকে বলেছিলেন— 'বুকেছি আপনি কে?' তাবস্থ রামকৃষ্ণ

বলেছিলেন—‘যদি তা হয়ে থাকে, তো তাই।’ অস্পষ্টতাকে এমনভাবে সাবলিমেন্ট করার ক্ষমতাই রামকৃষ্ণের দরকার ছিল— তার সমুদয় জ্ঞেয় এটাই ছিল আত্মিক চাহিদা। বৌদ্ধিক চাহিদা ছিল বিবেকানন্দের। কিন্তু বিবেকানন্দের সঙ্গে রামকৃষ্ণের বাক্য বিনিময় কম হয়েছে। ভাববিনিময় সেখানে ছিল আসল কথা। সে ভাষার বিবেকানন্দীয় ভাষার মতো বিস্তারক হবার ক্ষমতা ছিল না— থাকার কথাও নয়। কেননা বিদ্রোহ-প্রাণ বিবেকানন্দই চেয়েছিলেন সার্বিক ‘স্টেটাস কো’ ভাঙতে। পরিদৃশ্যমান রিয়ালিটিতে যে ক্রাস্ট্রেশনের স্বরাজ্য তার বিপরীতে বিকল্প কিছু গড়ার প্রস্তাব তাঁরই ছিল। রামকৃষ্ণের বাপারটা তা ছিল না। তাঁর নিজস্ব স্ববিরোধ তাঁর ভাষাতেও ছায়া ফেলেছে। অনেকগুলি প্যারাবলেই দেখা যায় তাঁর বস্তুজ্ঞান শেষ পর্যন্ত নেতিয়ে পড়েছে। বিষয়কে তিনি ঘণা করেছেন— বিষয়ীকে নয়। এ নিয়ম সর্বনামাত্র হলে যে স্ববিরোধের সৃষ্টি হয়, তাঁর ব্যবহৃত ইমেজ সে পরিমাণে দুর্বল হয়।

তবু আমরা ভুলতে পারি না বাংলা ভাষায় ‘দয়ামায়া’ এই নিত্যব্দ্য সমাসটির মধ্যে ভেদ তিনিই বুঝিয়ে দিয়েছিলেন। শুধু এইখানেই রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তার তফাত যে তিনি অসুভব করেননি যে, দয়া দিয়ে শেষ পর্যন্ত কোনো কাজ হয় না। কিন্তু তাঁর অসুভূতির ভূমিকাটিও কম জোরালো ছিল না। এই উক্তিটি অসামাত্র— ‘আমার জিনিস আমার জিনিস, বলে— সেই সকল জিনিসকে ভালবাসার নাম দায়া। সবাইকে ভালবাসার নাম দয়া। শুধু ব্রাহ্ম সমাজের লোকগুলিকে ভালবাসি, কি শুধু পরিবারদের ভালবাসি, এর নাম দায়া; সব দেশের লোককে ‘ভালবাসি’, সব ধর্মের লোকদের ভালবাসি, এটি নয়া থেকে হয়, ভক্তি থেকে হয়।’ দয়া কথাটিকে সম্পূর্ণ নতুন অর্থে ব্যবহার করলেন রামকৃষ্ণ। এর নামান্তর সহস্রভূতি। তাঁর ভাষাও সর্বজনে সহস্রভূতিশীল এক মরমী মাতৃষের ভাষা। যিনি পুরোহিতকল্প আচরণবিধি মানতেন না, অথচ মন্দির চাড়েন নি, যিনি টাকার গরম ঘণা করতেন কিন্তু টাকাওয়ালাদের ঠাই দিলেন, যিনি কেশব সেনের বাড়ি চকড়ি খেয়েছেন, হাস্টারের হাতে লেমনেড খেয়েছেন, কিন্তু সকল বর্ণের পঙ্ক্তিজোজন মানতে পারেন নি, যিনি ধর্মের বাপারেও নতুন কালকে উৎসাহ করেন নি আবার পরস্পরকেও বর্জন করেন নি— তাঁর ভাষা আজও আমাদের টানে অকৃত্রিম-তার জন্ত। এর উৎস তাঁর হৃদয়। এই আলোকেই তাঁর ভাষাশৈলী বিচার।

সকল কথার অন্তে, আমাদের বিভাকরিকতার শেষে, আমরা ভুলতে পারি

না যে রামকৃষ্ণ যখন তাঁর অপূর্ণ কথামৌলী বিকীরণ করছিলেন তখনকার সাহিত্যিক গল্প চর্চিত এবং পরিশীলিত হতে হতে কথাশ্রোতের সঙ্গে একটা বড়ো ধরনের ব্যবধান সৃষ্টি করে ফেলছিল। কথাভাষা তখন শুধু মূল্য পাইছিল নকশা লেখকের হাতে, প্রহসনের সংলাপ রচয়িতার হাতে। তা নইলে কাব্যো, মহাকাব্যো, উপন্যাসো, প্রবন্ধে ছিল বর্ণীয় আভিজাত্যের মতোই দূর-সকারী সাধুভাষার প্রাধান্য। রামকৃষ্ণের কৃতিত্ব এইখানে যে তিনি কথাভাষার ভূমিকাকে নৈতিক আভিজাত্য দিলেন। কথাভাষা যে শুধু প্রহসন বা নকশার ভাষাই নয়, তা যে গভীরের ভাষাও হতে পারে, উনবিংশ শতাব্দীর নাগরিক সাহিত্যের আগর জমে ওঠার প্রাক্কালে রামকৃষ্ণ সে কথা প্রমাণ করলেন। আমরা যতই রামকৃষ্ণের চারিদিকে সমবেত অহুরাগীদের কথা ভাবি ততই কিছু সঙ্গে সঙ্গে আরেকটি ব্যাপ্যেও সচেতন হই। তাঁর নাগরিক মধাবিত্ত অহুরাগী দলের মনের চেহারাটাই রামকৃষ্ণের ভাষায় প্রতিফলিত হয়েছে। বার্ষিক, সামাজিক এবং সাংস্কৃতিক দিক থেকে সেই মধাবিত্তেরা ছিলেন নানা অচারিতার্থতায় দিশাহারা। তাদের আশ্রয়প্রার্থী মনোভাবের শুদ্ধতা রামকৃষ্ণের একটি প্রধান কাজ ছিল। তাঁর ভাষাতেও সেই শুদ্ধতা এবং শাস্ত্রনার একটি ভূমিকা মূখ্য হয়ে উঠেছে। অভিজাত ভাষা সেখানে একটি মধাবিত্তী ব্যবধান সৃষ্টি করছে। একবার উল্লেখ আগে করেছি যে, রামকৃষ্ণের ব্যবহৃত সাধোবদবাচক শব্দগুলি লক্ষ করলে দেখা যাবে গুরুশিষ্যের সম্পর্কগত অভিজ্ঞানসূচক চলার জগত কোনো সাস্তুতা তাদের নেই। বরঞ্চ তা অধিকাংশ সময়েই সধাসম্মিত, সম আসন থেকে উচ্চারিত, কখনো তা জননীসম্মিত নিম্নতায় অন্তরঙ্গ। এটাই তাঁর সমস্ত ভাষাভঙ্গির মূল কথা। নাগরিক সৌজন্ম এবং উচ্চবর্ণীয় ব্যবধানের সম্পূর্ণ বিপরীত এই অন্তরঙ্গতা। চর্চাপদ, বাউল গান বা সহজিয়া সাধকরা যখন কথাভাষায় তাঁদের বলবার কথা পরিবেষণ করেছেন তখন তাঁদের সামনে এরকম একটা শিক্ষিত ভদ্রমণ্ডলী ছিল না। এখানেই রামকৃষ্ণের পরিস্থিতিগত অনন্ততা যে, রামকৃষ্ণকে সে জাগরণে খুবই কঠিন এবং প্রতিকূল পরিবেশে দাঁড়িয়ে তাঁর বলবার কথা শোনাতে হয়েছে। শোনাতে শোনাতেই নাগরিকতাকে ঘুম পাড়াতে হবে। স্তবরাং সে ভাষাকে পৌছতে হবে বুদ্ধি নিরপেক্ষভাবে। তাই রামকৃষ্ণের ভাষা নাগরিক ভাষা নয়। কিন্তু গ্রামীণ অনড়তাও তাতে নেই। প্রশান্তির মধ্যে 'মুন্ডমেন্ট' সে ভাষার প্রধান গুণ।

[সেক্টার কর স্টাডিজ ইন্ সোশ্যাল সায়েন্স থেকে আমার ছাত্রী ঈশিতা চন্দ্রোপাধ্যায়ের সৌজন্যে দেখার সুযোগ পড়েছে 'কথামৃত এ্যাক এ টেকস্ট— টওয়ার্ডস্ অ্যাওয়ারস্ট্যাণ্ডিং অফ রামকৃষ্ণ পরমহংস'— শ্রীস্বমিত সরকারে এই পেপারটি। স্বমিত সরকারের কাছে ও ক্রেসিডা গবেষণাকেন্দ্রের জ্ঞাত প্রস্তুত একটি রচনার জ্ঞাত পার্শ্বপ্রতিম বন্দোপাধ্যায়ের কাছে আমি এই প্রবন্ধের ব্যাপারে বিশেষভাবে ঋণী। তাছাড়া ব্যবহার করেছি স্বামী সারদেন্দ্রানন্দ লিখিত চৈতন্যজীবনী। রামকৃষ্ণ লীলা প্রসঙ্গ দুই খণ্ড, কথামৃত তো বটেই। প্রয়োজনীয় প্রধান গ্রন্থ— যা এ প্রসঙ্গে অবশ্য পাঠ্য তাদের কাছেও চাপ পড়েছিল। তবে মতামতের দায়িত্ব সব আমার।]

পরিষদে

আলাপনী— হোসেন মিত্র প্রসঙ্গে

[ধরা যাক এক ভদ্রলোক ও এক ভদ্রমহিলা একদিন অবসরে সাহিত্যলাপ করছেন। ধরা যাক যে তাঁরা বাংলা সাহিত্যের নানা প্রসঙ্গ পেহিয়ে মানিকবাবুতে এসে দাঁড়িয়েছেন। এবং ধরা যাক, মানিকবাবু তাঁদের প্রিয় লেখক—]

অ। আপনারা, যারা মনে করেন যে আপনারা সব নিরপেক্ষ সমালোচক শেষ অবধি কিন্তু আমাদের শিরঃপীড়ারই কারণ হয়ে ওঠেন।

আ। অভিযোগটা জবরদস্ত, কাজেই একটু বিস্তারিত করে বলুন।

অ। এক নম্বর, আপনারা কেউ কারো সঙ্গে একমত নন। আর সকলে যা বলছে তার উল্টো কথা বলাকেই মনে করেন নিরপেক্ষতা।

আ। আপনি একটি খাতি ভদ্রমহিলা 'ক' না 'গ' বলে সকলের সঙ্গে একমত হবার জগা জং ব্যস্ত কেন। তাছাড়া সাহিত্যিক কি বাজার-দর যে একবার বেঁধে দিলে আর তার খেলাপ চলবে না?

অ। বাজার-দর হিসাবেই আপনারা বেঁধে দিতে চান, শুধু—

অ। আপনারা জবরদস্ত ক্ষেত্র বন্ধে আপনাদের মনের চোরা-বাজারে বাধাদেবের খেলাপ ঘটে।

অ। বটেই তো। নইলে দেখুন না কেন 'পুতুলনাচের ইতিকথা'কে মানিকবাবুর শ্রেষ্ঠ উপকৃত্য বলা সত্ত্বেও আমাদের 'পদ্মানদীর মাঝি'কে অতর্ধান ভালো লাগে কেন?

আ। পাড়ান, পাড়ান, এমন একটা 'ববু'ও দিনেন যার প্রতিটি অক্ষরই পরীক্ষণীয়! কে বলেছেন যে 'পুতুলনাচের ইতিকথা' মানিকবাবুর চমৎকার বই।

অ। বিকৃত দে বলেছেন। এমন কি মোহিতলালও বলেছেন।

অ। আর 'পদ্মানদীর মাঝি' যে আপনাদের ভালো লাগে তার প্রমাণ কি?

অ। গোটা বারো সংস্করণই তার প্রমাণ।

অ। তার কারণ অবশ্য এ নয় যে 'পদ্মানদীর মাঝি', 'পুতুলনাচের

ইতিকথা' অপেক্ষা সুলিখিত বই। বরঞ্চ কারণটা এই যে 'পদ্মানদীর মাঝি' অনেক বেশি ইণ্টারেস্টিং বই। এবং জানেন নিশ্চয় যে ইণ্টারেস্টিং হওয়াটাই আর্টের মুখ্য মাপকাঠি নয়। পদ্মার মাঝিদের জীবন, পূর্ববঙ্গের ভাষা, কপিলার প্রেম, কুবেরের অদৃষ্ট সবই অজানিত—পূর্ব ব্যাপার। কাজেই যে লোভে বাঙালি ভদ্রলোক পুজায় কিংবা বড়দিনে দেশভ্রমণে যান সেই লোভেই পদ্মাপারের কাহিনীও জনপ্রিয় হয়। যা দেখি নি তা দেখব, যা জানি নি তা জানব।

অ। আপনার সমস্ত কথাটাই মিথ্যার ওপর দাঁড়িয়ে রয়েছে। কেননা পুজায় অথবা বড়দিনে যে বাঙালি ভদ্রলোক দেশভ্রমণে যান তিনি জীবনাগ্রহী নন, কিংবা তার অষ্ট জীবন নয়। একথা ধরে নেবার অর্থ কী? কলকাতার ওপর ভর করে এ যুগে কটা বড় উপগ্রাস লিখিত হয়েছে, আর কলকাতা থেকে দূরের জীবনকে, বিষয়কে নিয়ে কটা উপগ্রাস লেখা হয়েছে তার হিসেব করেছেন কখনো?

আ। আকবর বাদশা মুখ' ছিলেন বলে সব মুখ'ই আকবর বাদশা নয়। কলকাতা থেকে কতখানি দূরে, তার ওপরে বই কতখানি ভালো নির্ভর করে না।

আ। তাহলে কি আপনার তরু অহুসারে এই কথা মেনে নিতে হবে যে 'পদ্মানদীর মাঝি' উৎকৃষ্ট রসস্বপ্তি নয়—কেননা সেটা ইণ্টারেস্টিং?

আ। উহ। বলা হচ্ছে যে ইণ্টারেস্টিং বলেই 'পদ্মানদীর মাঝি' ভালো বই কথাটা ঠিক নয়। একটা বইকে 'ভালো' বলতে পারেন, অথবা খারাপ বলতে পারেন, কিন্তু ঠিক ভালে, ঠিক পদ্ধতিতে বলতে হবে।

অ। একটু উদাহরণ দিয়ে বোঝান।

আ। 'পদ্মানদীর মাঝি'র কথাই ধরা যাক। এটা ইণ্টারেস্টিং বই কারণে হতে পারে। সে বইটাই আবার নানা জনার ওপর নানাভাবে নির্ভর করে। কারো কাছে বইটা মালাকে ফেলে কুবের পালালো এ-কারণেও চিত্তাকর্ষক বলে মনে হতে পারে; যেমন কারো-কারো কাছে মনে হয়েছে যে বইটা বোধহয় পদ্মাপারের ভাষার জন্তই জনপ্রিয়। অবশ্যই একটা উৎকৃষ্ট শিল্পস্বপ্তি নানা ধরনের লোকের কাছে নানাভাবে মূল্যবান বলে মনে হবে—এটা তার উৎকর্ষেরই একটা লক্ষণ। কিন্তু সেটা কেন উৎকৃষ্ট এটা বলার সময় আমরা নিশ্চয় তাৎপর্যপূর্ণ কারণগুলোর কথাই বলব। 'গোরা' কেন ভালো উপভাল এটা বলার জন্ত নিশ্চয় একথা বলে বসব না যে ব্রাহ্ম আর হিন্দুদের

যথো দলাদলির ব্যাপারটা আসলে যে কিছু নয় এটা বোঝানোর জন্যই বইটা ভালো। সাময়িকতা অথবা আকস্মিকতাকে বেনভেন প্রকারে অন্ধরে অন্ধরে বাস্তব-নিষ্ঠ করে তোলার চেষ্টার যথো যে বড় সাহিত্যিক প্রয়াস নেই একথা বোঝার বয়স এতদিনে আমাদের হওয়া উচিত।

অ। স্বভাব ঠিকভাবে বলতে গেলে নিষ্ঠুর মানিকবাবুর অদৃষ্টবাদ, তাঁর যাহুয়ের জীবনযরণ সবচেয়ে নিরাসক্ত এবং নিবিকার দৃষ্টির কথা গভীরভাবে বলতে হবে।

আ। গভীরভাবে নাও বলতে পারেন। কিন্তু বলতে হবে। এবং এই বলার সময় হোসেন মিয়ার কথা ভুললে চলবে না। যে-ভিত্তিকৃষির উপর ‘পদ্মানদীর মাঝি’র রসকল্পনা পাড়িয়ে আছে তা হল হোসেন মিয়া।

অ। অথচ আমার মনে হয় ‘পদ্মানদীর মাঝি’র হোসেন মিয়া এবং ‘পুতুলনাচের ইতিকথা’র যাদব—এদের স্বজনগুলোর মনোলোলা একই ধরনের।

আ। একজন আধুনিক সমালোচকও তাই বলেছেন অবশ্য। কিন্তু একটু ভেবে দেখলে সেটা ঠিক বলে মনে হবে না।

অ। তাহলে আশুন একটু চেষ্টা-চেষ্টা ভাবা যাক। যাদবকে আপনি কীভাবে বাখা করবেন?

আ। অত্যন্ত সরলভাবে। যাদব ‘পুতুলনাচের ইতিকথা’র চরিত্র। সুতরাং সেও পুতলদেরই একজন। ‘পুতুলনাচের ইতিকথা’র কারো কোনও স্বাধীন ভূমিকা নেই। যাদবেরও নেই। ‘রথের দিন দেহরক্ষা করব’ মাত্র এই কথাকে সত্য করে তুলতে গিয়েই তার আত্মহত্যা। আসলে যাদব তার নিজ কর্মেরই শিকার। ‘পুতুলনাচের ইতিকথা’র দেখা যায় যে প্রত্যেকেই নিজ বিড়ম্বনা, নিজ ভবিতব্য নিয়ে রচনা করেছে। একে এমঃ অপরে মিলে যে জাল রচনা করেছে তার হাত থেকে কারো মুক্তি নেই। যাদবেরও নেই যাদবের ভবিতব্যের হাত থেকে মুক্তি। আর স্বাক্ষরের বিষয় আমরা শুধু যাদবের মৃত্যুটাই দেখি। যাদবের মৃত্যুটার তাৎপর্য আমাদের দৃষ্ট এড়িয়ে যায়। মানিকবাবু যাদবের মৃত্যুর ভিতর দিয়ে— ছাত্রদের ভাষার মাধ্যমে— যা বোঝাতে চাইলেন, তা হল এই যে, যাদব লোকটা কত ভীত। শব্দকে স্ববিজ্ঞান মানানোর জন্য সে মরে বাবে। এবং চক্ষুস্বাক্ষর সে মরণটাকে এড়াতে পারবে না।

অ। আমার কিন্তু ব্যাপারটাকে এভাবে দেখতে ইচ্ছে করে না। মনে উত্তর—১৫

হয়, অস্বস্ত উপজ্ঞানের কাঠামোর দিকে এবং তার চরিত্রমণ্ডলীর দিকে তাকিয়েই যাদবের ব্যাপ্য করা উচিত। এবং তখনই যাদব এবং হোসেন মিয়ার ব্যাপারে মানিকবাবুর বক্তব্য বোঝা যাবে।

আঃ সেটা কী বিষয়?

অঃ যাদব প্রকৃতপক্ষে শরীর বাধ্যতাত। হোসেন মিয়া যেন কুবেরের। আসলে যাদবের মৃত্যুটা মানিকবাবুর পয়েন্ট নয়। মানিকবাবুর পয়েন্ট এই যে শরীর যাদবের মৃত্যুর ব্যাপারটা বুঝতে পেরেও বিশ্বাসের মতন সে মৃত্যুর রহস্যময় কিংবদন্তীর কাছে আত্মসমর্পণ করল। তাকে সে খণ্ডন করতে পারল না। শরীর জানত যে যাদবদম্পতি আফিম খেয়েই মরেছে। কিন্তু এ-কথা সে কাউকে বলতে পারল না। আসলে সংস্কারকে সংস্কার বলে জেনেও সে তাতে আবদ্ধ। তাকে সে আঘাত করতে পারে না। শরীর সমস্ত অসহায়ত্বের চেয়ে এই বিশেষ অসহায়ত্ব বেশি তাৎপর্যময়। সুতরাং শরীর জেতেই যাদব।

আঃ বেশ কথা। এটা মেনে নিতে আমার আপত্তি নেই। কেননা যাদব প্রসঙ্গে আমি যা বললাম তার সঙ্গেও আপনার কথা বলা চলে। এ ছোটো কথা পরস্পর সম্পূরক, বিরোধী নয়। কিন্তু হোসেন মিয়া প্রসঙ্গে কী বলবেন? সেও তো আপনার মতে যাদবের পাশেই দাঁড়ায়।

অঃ ঠিকভাবে দেখতে গেলে যে কারণে যাদব উপজ্ঞানের নির্মাণের দিক থেকে প্রয়োজনীয় সেই কারণে হোসেন মিয়াও প্রয়োজনীয়। কুবের কত অকিঞ্চিৎকর, হোসেন মিয়াকে দিয়ে সেটাই প্রতিপন্ন করা হল। জীবন সঞ্চর্ষে মানিকবাবু কতখানি নিবিচার—যাদব এবং হোসেন মিয়ার সাহায্যে তিনি সেকথা বলেছেন। সুতরাং উক্ত আধুনিক সমালোচকের কথা আপনি যেনে না নিলেও উনি ঠিকই বলেছেন।

আঃ যদি ঐভাবে দেখেন তাহলে ঠিকই বলেছেন, কিন্তু প্রশ্ন এই যে শুধু ঐভাবেই দেখবেন কেন? বরঞ্চ হোসেন মিয়াকে হোসেন মিয়া হিসাবেই দেখি না কেন। যদি একটা ছোট সূত্রেই দেখা যায়—দেখা যাবে যে এ-চরিত্রটি অস্বস্ত মানিকবাবু সঞ্চর্ষে বহু উচ্চাখিত একটা আপত্তির হাত থেকে মুক্ত। খুঁজিবার সেই বিখ্যাত কথাটি স্মরণ করুন—মানিকবাবু মন্তব্যের ছুরি, তাও আবার ভোঁতা, বলিয়ে দেন বর্ণনার বৃকে। হোসেন মিয়ার ক্ষেত্রে কিন্তু এই উক্তি খাটে না।

অঃ কিন্তু এই একটা পয়েন্ট জিতলেই হবে না। আমার প্রশ্ন অতি

সরল— হোসেন মিল্লার মতো চরিত্র বাংলাদেশে সম্ভব কিনা ?

আঃ এটা একান্তই বৈরসিক প্রশ্ন হয়ে পেল। হোসেন মিল্লার মতো চরিত্র বাংলাদেশে সম্ভব নয়, অতএব এ চরিত্র মানিকবাবুর রচনা করা উচিত হয় নি, আর গ্রীক পুরাণ এদেশের বাবুরা পড়েন না অতএব বিষ্ণু দে-র কাণ্ডে সে আলিউশন থাকা উচিত নয় এ কোন ধরনের রসগ্রাহিতা ?

অঃ আপনি আমার কথায় রেগে যেতে পারেন কিন্তু আমি হোসেন মিল্লাকে কুবের-চরিত্রের ব্যাখ্যাতা মাত্র— এর বেশি কিছু বলতে পারব না। আপনার শশী আর হোসেন মিল্লার উপর যে বিশ্বাস সেটা বোহেমীয় কল্পনাচারিতা ছাড়া আর কিছু নয়।

আঃ যথেষ্ট মন্তব্য প্রয়োগ বাদ দিয়ে সরাসরি জবাব দিন আপনি—

অঃ সমালোচকের জেরা ? বেশ তাই হোক।

আঃ হোসেন মিল্লাকে আপনার কী বলে মনে হয় ? জীবন্ত না নিষ্পাণ ?

অঃ কপকথার দৈত্যকে আপনার কী মনে হয় ? হোসেন মিল্লাও তাই। যে অবনীশায় সে সারা উপজাত্রে যথেষ্ট পদক্ষেপ করে বেড়িয়েছে তাতে তাকে লোকোত্তর শক্তির ভুল করেই দেখানো হয়েছে। বাদব ইচ্ছা-মুক্তার শক্তি রাখে, হোসেন ইচ্ছাময়ের।

আঃ কম্পাসের সামনে স্থিরনেত্র হোসেন মিল্লাকে দেখে, অথবা স্তিমারের জন্ত তার উদাসীন আক্ষেপোক্তি শুনেও তাকে তা মনে হওয়া উচিত নয়। হোসেন মিল্লা 'পন্নানদীর নাবিক' নয়, সে পন্নানদীর নাবিক। সে কম্পাসের ব্যবহার জানে, অক্ষরেখার হুবোধ্য লিপি পড়তে জানে, সে বার-সমুদ্রেও ঘুরে এসেছে। একটা শক্তিমান নাবিককে আপনারা চিনতে পারেন নি।

অঃ কিন্তু এগুলো সবই লেখকের দেওয়া খবর। এবং তার কলে সে খুব ইন্টারেস্টিং হয়েছে। অথচ আপনিই একটু আগে বলেছেন যে মাত্র চিত্তাকর্ষক হলেই তা শিল্প হবে না।

আঃ আমি এখনও তাই বলছি। এবং আরো বলছি যে যা শিল্প তা কিন্তু চিত্তাকর্ষক হবে এবং এখানে চিত্তাকর্ষক হওয়া মানেই চিত্তাকর্ষক হওয়া। হোসেন মিল্লা সম্ভব চরিত্র কি না সে প্রশ্ন মূলতঃই গ্রেষে সে সম্ভাব্য কিনা সেটাই বিচার করতে হবে। মানিকবাবু ডিকো নন কাজেই ব্রাদেটিভ রিয়ালিজম তাঁর লক্ষ্য নয়। ঘটনাকে সত্য করে দেখানোর জন্ত মানিকবাবুর মাথাব্যথা নেই।

অ। বাঃ, একটা সেট অব অবজেক্ট এবং চেন অব ইন্ডেন্টস্ হাড়া মানিকবাবু হোসেন মিয়াকে প্রতিপন্ন করবেন কি করে? বার অভাবে হোসেন মিয়াকে কল্পনাবিলাস বলে মনে হয়েছে। এটা তো মানেন?

আ। না। তার কল্পনাবিলাস আছে, একথা বলা যদি বা যায়, পুরো চরিত্রটাকেই কল্পনাবিলাস বলে দেওয়া যায় না। অপূ ভাবপ্রবণ মানে বিকৃতিবাবু ভাবপ্রবণ নন। হোসেন মিয়া দ্বীপাধিপতি হতে চায়, একটা কুমারী দ্বীপকে সে সৃষ্টির ভূমিকায় নামাতে চায়। আমাদের ঔপনিবেশিক ভ্রমলোক-প্রধান সাহিত্যের দেশে এ চরিত্র স্বতই আমাদের আশ্চর্য করে। সেই জন্তেই নদী-সমুদ্রের বিজ্ঞান অংশে, যেখানে আমাদের উপনিবেশের সভ্যতা এবং তার শাসনসূত্র দুই অত্পন্থিত, হোসেন মিয়ার কার্যকলাপের জগৎ সেই অংশকেই পটভূমি নির্বাচিত করা হয়েছে। অথচ এষ্ট রূপকল্পনায় ফাঁকি যে নেই তারও নিদর্শন উপস্থিত। তার জাহাজ জোটে নি, সে নৌকার কম্পাস লাগিয়েছে, তার কলের জাহাজের লোভ আছে, কিন্তু ক্ষমতা নেই— এ সবের ভিতর দিয়ে সে অমিত শক্তিশালী হওয়া সত্ত্বেও শেষ পর্যন্ত যে উপনিবেশেরই সম্মান সেটা বোকা যায়।

অ। এ কথা আংশিকভাবে মেনে নিতে আমার আপত্তি নেই। কিন্তু পুরোটা মানতে পারি না। কেননা, উপজাতি ময়না দ্বীপের ব্যবহার বড়ই অস্পষ্ট। মানিকবাবু, অন্তত আপনারা বাই বলুন না কেন, এটাকে কুবেরের গল্প বলেই মনে করেছেন। তাই ময়না দ্বীপকে প্রায় নেপথ্যে রেখেছেন। তার কলে ময়না দ্বীপ একটা বহস্তের দেশ হয়েই থেকে গেল। হোসেনের অলৌকিকতার প্রমাণ হয়েই থাকল। যে দ্বীপের কথা আপনি এত বলছেন যে দ্বীপ সমেত হোসেন মিয়াকে হাজির করার ক্ষমতা মানিকবাবুর ছিল না। আসল কথা হোসেন মিয়ার মতো কঠিন হৃদয় মানুষ মানিকবাবু কখনো দেখেন নি বলেই এমনটা ঘটেছে। এ কারণেই বলছিলাম হোসেন মিয়াকে মানিকবাবু পেলেন কোথায়? সে চরিত্র এদেশে সম্ভব কিনা!

আ। আপনি একটু আগে কিছু দৈর্ঘ্যায়ের উদ্ধৃতিটা যেখান থেকে দিলেন সেখানেই আর একটা কথা আছে সেটা এড়িয়ে গেছেন, লেখক কী দেখেছেন না দেখেছেন তার জন্তে সরকারি দপ্তরের বা গেজেটের শরণাপন্ন হওয়ার প্রয়োজন নেই। তাঁর রচনাই যথেষ্ট উপাদান বলে বিবেচিত হওয়া ভালো। তাছাড়া আপনি হোসেন মিয়ার অলৌকিকত্বের উপর বেশি জোর

দিয়েন ; সেটা কিন্তু অনাবশ্যক। কুবেরের কাছে অলৌকিক হোসেন মিয়া কেমন করে লৌকিক মানুষ হয়ে গেল 'পদ্মানদীর মাঝি'র গল্পের এটা একটা বড় ব্যাপার।

অ॥ সেটা কেমন ?

আ॥ সেটা সোজা করে বলতে গেলে দাঁড়ায় এই যে উপজাতির আত্মোপাস্তে চরিত্রটির কোনো পরিবর্তনই দেখানো হয় নি। কিন্তু চরিত্রটি সম্বন্ধে কুবেরের চেতনার ক্রমপরিবর্তনকেই নানাভাবে দেখানো হয়েছে। কুবেরের কাছে হোসেন মিয়া প্রথমে বিশ্বয় এবং ভয়, মধো তুইই বিশ্বয়, অন্ধে কিন্তু বিশ্বয় এবং ভয় তুইই কেটে গেল, যা রইল তা হচ্ছে চরিত্রটির সম্বন্ধে কুবেরের সঠিক উপলব্ধি। কপিলার কথার জবাবে সে যখন বলল যে হোসেন মিয়া তাকে ছাড়বে না, একবার না হলে দ্বার জেল খাটাবে এবং ঘোঁপে তাকে নিয়ে যাবেই, তখনই বোকা যায় যে সে হোসেন মিয়াকে ঠিকভাবে উপলব্ধি করেছে। সুতরাং অলৌকিক হোসেন মিয়ার গল্প এটা নয়। যে হোসেন মিয়ার গান বাঁধতে পারা দেখে কুবের বিশ্বয়ে হতবাক হয়েছে এবং ময়না ঘোঁপ রচনা দেখে হয়েছে স্তম্ভিত— সেই রাজের দৃষ্টি অরণ করা যাক— সেখানে বন্দী এনায়েত বুড়া বলিরের বোয়ের হাত থেকে ভাত খাচ্ছে দেখে হোসেন মিয়া কুবেরকে বলছে যা দেখলে তা আর কাউকে বলে কাজ নেই— সেই হোসেন মিয়া যখন তাকে মিথ্যে চুরির দায়ে বড়গল্প করে জেলে পাঠাতে চায়, যাকে এড়াতে গিয়ে তাকে ময়না ঘোঁপে দেখতে হবে, তখন হোসেন মিয়া সম্বন্ধে তার প্রথম অস্বস্তি ভেঙে গেছে। তখনও তার ভয় আছে হোসেন মিয়া সম্বন্ধে, কিন্তু সে অলৌকিকের ভয় নয়, কুটিল শয়তানকারীকে, কেবল বাজকে মানুষ যেমন ভয় করে তেমন ভয়।

অ॥ অলৌকিকত্ব, লৌকিকত্ব প্রভৃতি বড়-বড় কথাগুলো 'ডাঙলে দে স্পষ্ট কথাটা বেরিয়ে আসে তা হল হোসেন মিয়া শেষ পর্যন্ত একটা ভিলেনে রূপান্তরিত হল। তাই নয় ? কিন্তু সে শেষ পর্যন্ত ভিলেন হয়ে গেলে আর তার কোনো দাম থাকে না।

আ॥ সেটা অবশ্য কিছুটা ঠিক। এবং একেজো মানিকবাবুর কল্পনার ষানিকটা ক্রটি না মেনে উপায় নেই। প্রচণ্ড শক্তিম্যান হোসেন মিয়ার কাছে কুবের অবশ্যই অতি অকিঞ্চিৎকর প্রাণী। অবলীলাক্রমে যদি হোসেন মিয়া সেই অতি তুচ্ছ প্রাণীটাকে দলিত করত তাহলেই মানাত। কারণ এটা নিশ্চয় জানেন যে 'পদ্মানদীর মাঝি'তে অদৃষ্ট দুটো বাহতে কাজ করেছে। একটা

বাহ হল অল্প অচেতন প্রকৃতি আর একটা বাহ হল হোসেন মিয়া। হোসেন মিয়াকে অচেতন প্রকৃতিরই কার্যকরী মাধ্যম বলে বর্ণনা করা চলত যদি হোসেন মিয়া পদ্মার অতীবর্তী শক্তি হতেন। কিন্তু হোসেন মিয়া তা নয়। পদ্মা যেখানে সমস্ত মানুষের ইচ্ছাকে ছেলের হাতের খেলনার মতো ইচ্ছে মাত্রই ভেঙে কেলতে পারে, হোসেন মিয়াই সেখানে একমাত্র নিজ ইচ্ছার সম্রাট হয়ে দাঁড়িয়েছিল। ‘খুল হলে না পারি কী’— এই কথাটাই ঐ চরিত্রটির চাবিকাঠি। সে পদ্মাকে উপেক্ষা করে। কান্ধেই এত বড় শক্তি যার সে কবেরের মতো তুচ্ছ মানুষের জগৎ মিথ্যাচৌকরের ক্ষাদ পাতবে — এই চাতুরিটাই তাকে মানাল না। আরো অপরিহার্য অনিবার্হতার ভিত্তর দিবে, আরো বিজ্ঞত পটভূমিতে হোসেন মিয়াকে বাধ্যত করে এ পরিণতি আনলে এই অসঙ্গতিটা সৃষ্টি হত না। রাস্তা এবং আমিহুন্দির বেলায় এমন ধরনের চাতুরীর দরকার হয় নি। পদ্মার বিমুখতায় তারা ময়না দীপের উদ্দেশে ভেসে পড়েছে। এই বিমুখতা সেখানে স্পষ্ট করা হয় নি। কবেরের প্রসঙ্গে এটা করার অবকাশ ছিল।

আ। এটার হয়তো একটা কারণ দেখানো চলে যে হোসেন মিয়ার সামাজিক বাস্তব চেহারা সম্বন্ধে শেষটা মানিকবাবু অতি সচেতন হয়ে পড়ার কলেই এটা হয়েছে।

আ। তাহলেও সেটাকে সমর্থন করা যাবে না। হোসেন মিয়ার যে অবিশ্বরণীয়তা গোটাকত বলিষ্ঠ আঁচড়ে মানিকবাবু সৃষ্টি করেছিলেন কোনো সমাজ-সচেতনার জগ্রেই তাকে ভুলে যাওয়া তাঁর উচিত হয় নি। আর হোসেন মিয়ার বিপুল বলিষ্ঠতার পরিসরে এ ক্রটি তবু অস্পষ্ট, মানিকবাবুর পরবর্তী রচনায় এটা তাঁর শিল্প-বিভ্রাট ঘটিয়েছিল।

আ। তাহলে কি একজন শিল্পী সমাজসচেতন হবেন না?

আ। নিশ্চয় হবেন। কিন্তু তিনি শিল্পীর সমাজসচেতনতা আর সমাজতাত্ত্বিকের সমাজসচেতনতায় তফাত আছে এটা কিছুতেই ভুলে যাবেন না। একজন শিল্পী নিশ্চয় সমাজ, সভ্যতা প্রভৃতি বিষয়ে প্রবল আগ্রহী ব্যক্তি হবেন, কিন্তু সেটা শিল্পী হিসাবেই হবেন। শিল্পীর সমাজের দিকে তাকিয়ে সমাজতাত্ত্বিক হতে যাওয়া, সমাজতাত্ত্বিকের সমাজের দিকে তাকিয়ে শিল্পী হতে চাওয়ার মতোই শ্রান্তিপূর্ণ। মানিকবাবুর মার্কসবাদী পর্বায়ে সেটাই ঘটেছিল। সে কথা আর একদিন হবে।

উপক্ৰাসে মৃত্যু

বোধোদয়ের পূর্বে বাঙালি সম্মান প্রথম গল্প পড়ে দ্বিতীয় ভাগে। সে গল্প ভুবনের গল্প। দুই, তিন এবং চার বর্ষের ভ্রাবহ জোটপাট পেরিয়ে ভুবনের ফাঁসির গল্পে বাঙালি বালক হাঁপ ছেড়ে বাচে। কারণ গল্পটি একেবারে গল্প। 'মাসি তুমিই আমার এ ফাঁসির কারণ'— ভুবনের এই অস্বিম উক্তি— আমাদের সাহিত্য পঠনের আদিম উক্তি। অনেক ছোট বেলায় আমরা রূপকথা শুনেছি। কিন্তু রূপকথার নায়কেরা কেউ মরে নি। তারা সবাই গল্পের শেষে সুখে-বঞ্চে মরকথা করেছে। রূপকথার বাইরে ভুবনের গল্প— আর এখানেই নিত্য পাঠকেরা দেখল গল্পের নায়কের প্রথম মৃত্যু। গল্পের নায়ক চোর বটে, তবু বিকাশাগর মশাইয়ের সঙ্গে বন্ধিমচন্দ্রের সেই মূলমূল্যে ভ্রাতৃত্বের জ্বলন্ত বোধ হয় আমাদের টান চলে যায় চোরের দিকেই— সে অজ্ঞারকারী হলেও মাসীর কান কান্ডে নিয়ে আমাদের সামনে একটা নতুন জীবনের পঙ্কন করেছিল।

তাহলেও এই প্রথম মৃত্যু। বলে 'মড়ার বাড়া গাল নেই'। কিন্তু সে জীবনে। সাহিত্যে মরণের ধরন আছে। হঠাৎ শোনা যায় করোনাসি থ্রুদোসিসে অমৃকের বড়ো জ্যাঠা মারা গেছে। কিন্তু অমৃকের বড়ো জ্যাঠা উপক্ৰাসের নায়ক কি? না। তাই হঠাৎ মারা গেছেন। নভেলের নায়ক কখনো হঠাৎ মরে না। তাই বলছিলাম সেখানে মরণেরও ধরন আছে। আর সেই জল্পিত বোধহয় রকমারি এবং বহুবিচিত্র মৃত্যুদৃশ্যে ছুনিয়ার সেরা উপক্ৰাসেরা চিহ্নিত। কপটীর সাহেব কি সেই কারণেই জীবনের পঞ্চদশ রচনায় প্রেম জয় প্রভৃতির সঙ্গে মৃত্যুকেও একসঙ্গে বসিয়েছেন? বোধ হয়। তিনি তো বেশ রসিয়ে রসিয়ে বলেছেন, মৃত্যুও প্রেম দুই-ত ঐক্যসিকের সমান প্রিয়— Love like death is congenial to novelist। বড়ো ঐক্যসিক যে দরদে যে নিষ্ঠায় সার্থক প্রেমের দৃশ্য রচনা করেন ঠিক সেই প্রয়োজনের পাল্লায় পড়েই তিনি রচনা করেন মৃত্যুদৃশ্য; প্রেমের দৃশ্যও যেমন পরলা সারির লেখক আঁচড়ের পর আঁচড় দিয়ে চলে, চড়িয়ে চলে

:রক্তের উপর রঙ, কিন্তু নিজে থাকেন অনাসক্ত দর্শকের বিজির আসনে—
মৃত্যুদণ্ডেও তেমনি ঔপভাসিক বতাই বিষয় বেদনাবর্ত রচনা করেন, বতাই দীপটি
সলতে গুটিয়ে গুটিয়ে নিভিয়ে আনেন, তিনি নিজে থাকেন বিরক্ত সন্ন্যাসীর
নিরসক্লিতে স্থির। স্থির বলেই স্থলার্ধক উপভাসের মৃত্যুদণ্ড নানান ভাংপর্বে
উদ্ধাসিত। নানান বাস্তবতার ভাবগর্ভ।

উপভাসে মৃত্যু যখন বটে তখন চরিত্রের ষোলকলা পূর্ণ করে তবে মানুষটির
মৃত্যু ঘটানো হয়। সলা চলে মৃত্যুকে অবলম্বন করে মানুষটির সমাপ্তি আসে
— কিন্তু চরিত্র লাভ করে আর এক গুণ বেশি জীবনীশক্তি। গান শেষ হয়ে
যায়, জেগে থাকে স্বরের রেশ, তার অহরণ। সেই জন্ত মৃত্যু শুধু লেখকের
হাতে নভেল বা চরিত্র শেষ করার যন্ত্র নয়— অনেককণ ধরে তার বেঁধে বেঁধে
শেষকালে বাজিয়ে তোলা এক যন্ত্রসংগীত। দেবদাস যখন মরল তখন
দেবদাসকে দিয়ে লেখকের কাজ ফুরিয়েছে। মৃত্যু পরিকীর্তি শ্রেণের এলাকা
থেকে অচলা যখন স্বরেশকে কুড়িয়ে নিল তখন তারও কাজ ফুরিয়েছে। ছাই
হল তাদের দেহ— চিত্তাগিতে আর-একটু উজ্জ্বল হল তাদের স্বরূপ। সাহিত্যে
অকালমৃত্যু নেই। কাজ ফুরানোর আগে বিনা নোটিশে মরে পড়েছেন এ
হল ধবরের কাগজের ব্যাপার। By the time his characters die he
understands them। এই understanding-এর আগে কারু কেটে পড়া
নভেলে চলবে না। মৃত্যুদণ্ডকে তখনই তলব করা হবে যখন নভেলিস্ট বুঝবেন
it ends a novel neatly। মৃত্যুর সার্থকতা মৃত্যুতে নয়। কেন না মৃত্যু তো
কারুণ্যের উৎস মাত্র নয়, নয় শুধু ট্রাজেডির অগ্রচরী। সে যে অস্ত্রার্থবাচকও
বটে। আমরা দেখেছি দেবদাস মরে বটে, কিন্তু ট্রাজেডি পার্বতীর। ভ্রমর
মরে, কিন্তু ট্রাজেডি বহন করে গোবিন্দলাল। কন্দনন্দিনী বিষপান করে—
বেদনাসুদূর ব্যবধান জেগে থাকে স্বর্ষমুখী-নগেন্দ্রনাথে। যে মরে যায় সে তো
বেঁচে যায়। সে তো উপক্রমণিকা থেকে পৌঁছে গেল উপসংহারে। কিন্তু কথা
উঠবে কেমন করে বাঁচে? না, যেমন করে লেখক মারেন তেমন করে সে
বাঁচে। সেই আগেকার গল্পে রামায়ণে পড়েছি নৈমিকভক্ত বৃদ্ধকেজে শক্ররূপী
ভগবানকে দেখে গমগম হয়ে উঠতেন আনন্দে, ভাবতেন আজই মৃত্যু, আর তা
হলেই অমরত্ব। বোহিঙ্গীও বোধ করি যখন দেখেছিল যে গোবিন্দলালের
হাতে বক্ষিমস্ত্র পিস্তল তুলে দিলেন তখন ভেবেছিল ‘বাক আর আমার মার
নেই’। পূনর্বাবা বোহিঙ্গী তাই চিত্তাভ্রম বেড়ে ফেলে একবার হল বিনোদিনী
একবার হল কিরণধরী। তবু তার মার নেই। বোহিঙ্গী মল’ বলেই সমাজ-

সংসারের' নারিকাদের থেকে সে চেয়ে বেশি purpose serve করে গেল।
রোহিণীর মৃত্যুর ধরন আছে বলেই তার মরণ মরণ নয়। তাই তার মৃত্যুর
পরে সমালোচকেরা বহুক্ষেপে আসামী করে কোর্ট বসিয়ে হুবিধা করতে
পারলেন না। ওটা শুধু হত্যাই নয়। নইলে ওরকম কেস আমাদের ব্যারাকপুর
কোর্টে আগে সপ্তাহে একটা করে হত।

বরফ বলা চলে রোহিণীর প্রতি বহুিমচন্দ্র নিছক হুবিচার করেছেন তার
মৃত্যুদণ্ডে। বস্তুত মৃত্যুমুহুর্তের আলোকেই আমরা দেখেছি রোহিণীর প্রকৃত
তাৎপর্যকে। সেই বিদ্রোহের চকিত আলোতেই তাকে চিনেছি আমরা।
কুন্দ আর রোহিণী এই দুজনার চরিত্রেরই অকস্মাৎ ঘোমটা খোলা রূপ দেখেছি
মৃত্যুকে শিয়রে রেখে। যে রোহিণীকে আমরা কেউ কেউ বলেছি প্রগলভা
ব্যাপিকা এবং আরো কত কিছু— পিস্তলের সম্মুখে সেই রোহিণীই কত স্থির-
বুদ্ধি এবং অবিচল— 'মরিব কেন? হুঃখের দশায় পড়িলে যে তাকে মনে
করিব সেও তো এক স্ত্রী'। এ আর সেই বিড়ালকে কটাক্ষকারিণী রোহিণী
নয়। যে Grand passion-এর কথা রোহিণীর সম্মুখে বলা হয় মৃত্যুর পাখরে
রোহিণীকে দিয়ে বহুিম তাকে একবার বাচাই করিয়ে নিয়েছেন। ঠিক এমনি
বিপরীত আবতন ঘটেছে কুন্দনন্দিনীর মৃত্যুদণ্ডে। কুন্দর মৃত্যুদণ্ডের পরিচ্ছেদটির
নাম রেখেছেন বহুিমচন্দ্র 'এত দিনে মুখ ফুটিল'। চিরমৌন লজ্জাবনতা
কুন্দনন্দিনী ঠিক রোহিণীর উল্টো। মৃত্যুমুহুর্তে সে সকল সংকোচ পরিহার করে
বলে উঠল— 'আমি তোমার হাসিমুখ দেখিয়া যদি না মরিলাম তবে আমার
মরণও স্থখ নাই—তোমাকে দেখিলে আমার মরণেই ইচ্ছা করে না'। দুটি
চরিত্রই বিমুখী। কিন্তু মৃত্যুর আলোকে দুজনেরই জীবনকে পাঠ করেছে একই
ভাবে। পাঠ করেছে জীবনের অজের রহস্যকে একই অর্থে। বলেছে
মৃত্যুর চেয়ে জীবনই সত্য। আর বলেছে নীতি বা দুর্নীতি কিছু কাজের
কথা নয়, শিল্পরসিক বহুিম মৃত্যুদণ্ডে জীবনরসিক হয়েছেন বারে বারে— শুধু
প্রতাপের মৃত্যুদণ্ড বাদে।

বড়ো ঐশ্বরাসিক মৃত্যুর ব্যবহার সব সময় ঐ অর্থেই করে থাকেন।
কখনো কখনো মৃত্যু বড়ো ক্রোধান্ত পথে আসে। তখনই সে সৃষ্টি করে এক
morbid আবহাওয়ার। মানুষ মৃত্যুকে গ্রহণ করে না। মৃত্যু তাকে শিকার
করে। কিন্তু মানুষ বুদ্ধ করে শেষ অবধি। যেখানে জীবনবুদ্ধ নেই, আছে
শুধু মাত্র মৃত্যুবিলাস সেখানেই অস্বস্তি মৃত্যু। শক্তিমান লোকের হাতে
পড়লে এ যে কতখানি সংক্রামক হতে পারে বুদ্ধদের বহুির 'নির্বিকার'দের

নারকের মৃত্যু তার নিবর্ণন। জ্যোতির্গিহ্ন নক্ষীর 'বীর্য' দুপুরের নারকের আত্মহত্যাও বুদ্ধদেবকেই অতুসরণ করেছে। পরাকৃত জীবনের আল্পর যে মৃত্যু তা অতুসরণ এবং সে কারণেই মিথ্যার প্রলয়নাভ। হামলেটীয় বিবাহ-ধিরাভা সকারণ, আর এরই অকারণ এক যারাবী-অতুসরণ ঘটেছে এই দু-ক্ষেত্রে। এখানে জট পাফিয়ে তুলে— জট যে খোলা গেল না এটাও দেখানো হল না। জটবীধা স্ত্রীটাকে আগুনে পুড়িয়ে কেলা হল। এখানে death does not end a novel neatly। সমাধান নয়, সমাধি। ধরুন 'পারিয় পতনে' দেসেরের আত্মহত্যার কথা। বিরারের বোভল মুখে ভোলায় মতন তফাত ঠোটে রিভলবারের নলটা সে তুলে নিল। দেসেরের সমাপ্তি এল। কিন্তু লেখকের গুণে এ সমাপ্তি আপনাকে সংক্রামিত করবে না। সমগ্র ক্রানের বিশ্বাসঘাতকদের তৈরি অস্বাভাবিকতার পটভূমিকায় দেসেরের ভবিষ্যৎ নির্ধারিত হয়েছে। এই মৃত্যুর dramatic treatment-এ লেখক নাট্যকারের নিরাসক্তি নিয়ে কাজ করেছেন। ফলে দেসেরের আত্মহত্যা আদর্শায়িত হয়নি— কাব্যি করাও হয়নি তাকে নিয়ে। বৈজ্ঞানিকতাইন সভ্যতার পতনের মতো দেসেরের মৃত্যু— গোলমালটা কোথায় সবাই জানত তবু অনিবার্যতাকে ঠেকানো গেল না। কিন্তু তাই বলে লেখক ক্রানের অমর প্রাণশক্তির গুণর থেকে দৃষ্টিবিন্দু সরিয়ে দেসেরের মৃত্যুবর্ণনা করেননি।

আসল কথা নভেলের সঙ্গে ডিটেকটিভ নভেলের তফাত কোথায়? ডিটেকটিভ নভেলে মৃত্যু প্রথম পরিচ্ছেদে, পরে ঘটনাস্রোত। সাধারণ নভেলে আগে ঘটনাস্রোত, পরে মৃত্যু। তাই লেখকের mood, নভেলের mood এক হয় মৃত্যুর পরিচ্ছেদে। এক এক লেখকের হাতে মৃত্যু তাই অনন্ত। যেমন করে আনা কারেনিনা মরে, তেমন করে বাজারভ মরে না। যেমন করে বন্ধিমচন্দ্র মারেন তেমন করে রবীন্দ্রনাথ মারেন না। নিহিলিস্ট বাজারভের দুবোধ উদাসীনতা মৃত্যুতে টলেনি। প্রেমিকার শেষ চুখন ললাটে টীকাঙ্কিত করে সে পাশ ফিরে গেল— Now the darkness। আনা কারেনিনা মাথাটা চাকার তলায় গুঁজে গিয়েও একবার থমকে দাঁড়ায়, একবার স্নান করার আগের ছোট্ট মেয়ের মতো ঘাবড়ে যায়। কেননা বাজারভ চির-উদাসীন, আনা কারেনিনা চির-আসক্ত। তাই বাজারভ প্রকারান্তরে আত্মহত্যা করলেও সে আত্মহত্যার সন্ধানও পৃথিবীকে দেবে না। সে মৃত্যু আইনসঙ্গত মৃত্যু। তবু যেন বাজারভের মৃত্যু বিলাস— আনা কারেনিনার মৃত্যু উপায়। বাজারভের নিরাসক্ত মৃত্যু পাখির প্রলেপ এবং

মানবিক স্পর্শ পেয়েছে বাজারভের বাবা-মা দুই বুড়োবুড়ির জ্ঞান— our son is dying বলে তারা যখন পাশের ঘরে ঠাঁটু গেড়ে বসে পড়ল তখন একটা কথাই মনে হয় — নবীন রানিয়ার সঙ্গে প্রাচীন স্ববির রানিয়ার কী জুরোখা ব্যবধান। আর আনার মৃত্যুতে যা মনে হল তাও অজ্ঞানপূর্ব্ব নয়। জীবনে-মরণে আনা প্রতিবিম্বিত করে তুলল the clear manifestation of the social contradictions inherent in bourgeois love and marriage। যা নিখিল বুড়োয়া সমাজের বিবাহ-প্রেমের টায়েডি আনার মরণ তাকেই তীব্র করে দেখিয়েছে। টলস্টয়েব সমস্ত ethical basis সম্বন্ধে এই সামাজিক তাৎপর্যই এখানে আঁচিয়েছে।

বড়ো ঐপজ্ঞাসিক মরার আগে একবার মারেন। আসল মরণ সেটো-খানেকই। তারপরে যে শারীরিক মৃত্যু সেটা প্রকৃত পক্ষে মরার ওপর খাঁড়াব ঘা। বোহিগীর পরিসমাপ্তির পূর্বে বন্ধিমা বর্ণনা করছেন প্রসাদপুরের বিলাস-কক্ষে রোহিণী গান শিখছে। প্রসাদজী তানপুরা নিয়ে তান চড়াচ্ছেন, আর নিগাম্পুত গোবিন্দলাল পাশে বসে নডেল পড়ছেন। বুদ্ধিমান পাঠক বুঝে নেননি রোহিণীর হয়ে গিয়েছে। টলস্টয়েব আনা কারেনিনা'র ভ্রমশি ও আনার ক্ষয়িক্ষু প্রেমের রূপ এঁকেছেন—She lifted her cup, with her little fingers held apart and put it to her lips. After drinking a few sips she glanced at him and by his expression she saw clearly that he was repelled by her hand and her gesture and the sound made by her lips. দুটো বর্ণনাই নাট্যরসাস্রিত। এই স্বচরিত্র কান্না দুটিকে কেন্দ্র করেই পাঠকের মনের বৃত্ত ঘুরে গেল। এরপরে মৃত্যু আসাতে আর বিম্বিত হইনি। সেদিক দিয়ে কুন্দনসিনী'র বিষয়ান—বিশ-সংগ্রহ, হীরার আচরণ সকল কিছু সমস্ত অন্ধের মতো নির্ধারিত পতিভে অনিবার্য হয়ে উঠেছে বটে কিন্তু রোহিণী কি আনার মতো dramatic হইনি।

চরিত্রের মূল স্বভাবকে মৃত্যু কখনো ক্ষয় করে না। যদিও গোপ লক্ষণের সহসা পরিবর্তন সাধন কখনো কখনো খুবই উপাদেয়। সময়ের মৃত্যুতে আমরা ব্যথিত হই। কিন্তু সময় যদি গোবিন্দলালকে দেখে হঠাৎ স্বামী'র পদে আত্মসমর্পণ করত তাহলে আমরা সময়ের জ্ঞান দড়টা না হোক বন্ধিমা-চন্দ্রের জ্ঞান সবিশেষ ব্যথিত হতাম। নীতেন রায় যশাই যে-সময়ের কথা বলেছেন সে-সময়ের প্রত্যক্ষ অধিষ্ঠান তার মৃত্যুকালীন যৌকম উক্তিটিতে—
—‘আশীর্বাদ করিও যেন জন্মান্তরে সুখী হই’। এইভাবে মরেই সময় নতুন

নারী হয়ে উঠেছে।

রবীন্দ্রনাথ কিছু আশাদের প্রেমের দৃষ্ট ও মৃত্যুদৃষ্ট দুয়েই হতভাষ করেছেন। প্রেমের দৃষ্ট তাঁর উচ্চাঙ্গ সংসীতের মতো—তানে লয়ে সুরে পমকে স্থনিপুণ পরিবেশ—কিছু সাধারণ মাছুষের পক্ষে প্রবেশ পত্র জোগাড় করা দুক্ল। তাঁর কোন নায়ক-নায়িকাই আমাদের আশ মিটিয়ে ভালোবাসেনি, আমাদের আশ মিটিয়ে মরেনি। বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর পয়লা নম্বরের রচনাগুলিতে উপক্ৰান্তের টাল সামলেছেন, চরিত্রের উপসংহার এনেছেন মৃত্যুর সাহায্যে। নবাবের আলোকসম্পাত করেছেন চরিত্রের অঙ্ককার দিকে, তাও এই মৃত্যুরশ্মির প্রতি-কলনে। মৃত্যু বঙ্কিমের জীবনদেখা পদীপ—মৃত্যু রবীন্দ্রনাথের গল্প শেষ করার শাঁখ। ঐপলাসিক যে বাস্তব দৃষ্টিতে মৃত্যুর আসা-যাওয়াকে প্রত্যক্ষ করেন কবি রবীন্দ্রনাথ তা করেননি। তাঁর মরণ বরের মতো সোজাওজা আসে বাসরকক্ষে, বধূর কোমল করণলব আর তৃষিত অধরের সন্ধানে—আগমনও তাঁর ভেতমনি—“গবে বিবাহে চলিল! বিলোচন—” বলাই বাহুল্য এ মরণে কাব্য গতটা নষ্টের ততটা নেই। মরতে চাই না, পাকেচক্ষে অনিবার্য হয়ে উঠল মরণ, এ হল বঙ্কিমী কৌশল। রবীন্দ্রনাথে মৃত্যু গেন কবি-নায়কদের বিলাস—যদি নিষ্পে করি; সেখানে মৃত্যু যেন ঋষি রবীন্দ্রের দর্শন—যদি প্রশংসা করি। ফটিকের ছুটির মৃত্যু বা যজ্ঞেশ্বরের মৃত্যু কবির ভাবদৃষ্টিতে আশ্রিতবৎসল মৃত্যু। এখানে মৃত্যু কোন নবীন দীপবতিকা হাতে নিয়ে আসেনি, শুধু neatly end করা ছাড়া আর অস্ত্র বাজনা নেই—এলা মরল—‘শেষ চূষন অফুরন্ত হোক’। এ হল সেই বাজারভের মতো Breathe on the dying lamp, let it go out। ফটিক মরল—আমার ছুটি হয়েছে। এ সেই ছুটির দর্শনের কথা—“বধূ” কবিতার শেষ স্তবক। মৃত্যু কখনো প্রেমিকার মতো প্রসন্নহাসিনী, যেমন “শেষরাত্রি” গল্প—নায়ক সেখানে অতি ভাবপ্রবণ। তবুও একথা বলতেই হবে কোন বলবার মতো মৃত্যুদৃষ্ট রবীন্দ্রনাথের উপক্ৰান্তের মধ্যে আমরা পাই না। জীবনরসিক বলে এটা ঘটেছে একথা বললে যথার্থ বচন হবে না—বরং সংসার বর্ণনার সকল খুঁটিনাটির বেলায় এবং জীবন-মরণের বাস্তব চিত্র রূপায়ণে তিনি বিমুখ ছিলেন একথা বললেই ভালো হবে। নাটকের মৃত্যুর কথা এ প্রশ্নে না তোলাই ভালো—কেননা সে মৃত্যুর ব্যাখ্যা মৃত্যু দিয়ে হয় না, হয় রবীন্দ্রনাথের আধ্যাত্মবিবাসের ঢীকা-ভাস্ত দিয়ে। সেইজন্য রবীন্দ্রনাথ তাকে আমাদের মতন করে দেখেন নি, দেখান নি। মৃত্যুকে সত্য করে ভালেন নি। ভুলে গিয়েছিলেন যে Death

is an old story, yet always new to one to us। মৃত্যু আমাদের সংসারের সীমার নিরে গিরে হঠাৎ ভাবোঘেল করে তোলে এ ছাড়া রবীন্দ্রনাথের মরণ আর কোন কথা বলেনি। যেখানেই ভাবাভিশয়তাকে হাতে ধরে কবিকল্পনার খেরানৌকার পার করে নিতে হয়েছে সেখানেই রবীন্দ্রনাথ মৃত্যুর মাঝিকে মরণ করেছেন।

এ প্রসঙ্গে বড় বটে একালের ঔপন্যাসিকেরা। তাঁরা তাঁদের বিশ্বাস এবং চেতনা এই চূড়ান্ত মুহূর্তেও কাছে লাগাতে ছাড়েন না। এই চরম লহমাকেই তাঁরা মনে করেন পরম বিকাশের কাল। তাঁরা বলেন চেতন-লোকের রোজ কেমন করে ছায়ামান হয়ে যায়, কেমন করে অবচেতনের আলো-আধারি অকস্মাৎ আলোকময় হয়ে ওঠে, কেমন করে বেদনা জমাট হয় কোণে, কী করে কোণ ইম্পাত হয় কোণে। মরবার সময় বসনকে নিতাই বলেছিল 'কবি' উপভাসে— গোবিন্দের নাম কর বসন। বসন বলেছিল, কেন করব, কী দিয়েছে আমার গোবিন্দ। শেষ নৈশজ্যের আগে মুখর বসন শেষবারের মতো সোচ্চার হয়েছে। এখানে মৃত্যুর মকে দাঁড়িয়ে জীবনেরই প্রবক্তা হয়েছেন লেখক। মানুষ কতখানি জীবনপ্রেমিক এসব কথা ভাবাশঙ্করবাবু যখন বলতেন তখনকার দিনের আর একটি উদাহরণ পাষণপুত্রীর সেই ফাসির আসামী। সে প্রেমিকার সঙ্গে শেষ সাক্ষাতের সময় জিজ্ঞাসা করেছিল, 'ভালো আছিল বাসিনী'? আর কোন কথা নয়, শুধু এই। মৃত্যুর চেয়ে বড়ো করে দেখেছিল সেই নারীকে, সেই নারীর দেহমুহূর্তে মধ্যজীবনকে। তারপরে যখন ভাবাশঙ্করের প্রত্যয় ক্রমে ক্রমে ধোঁয়াটে আধ্যাত্মবাদকে সখল করল তখন থেকেই তাঁর মৃত্যুদৃশ্যের রঙ ফিকে হতে লাগল। এ বাপারে সব থেকে জুতসই বই হওয়া উচিত ছিল আরোগ্য-নিকেতন। এখানে তিনি মৃত্যুকে কেবল করে নবপূরণকার রচনা করেছেন। তা অনবদ্য। কিন্তু মৃত্যু এবং জীবনের দ্বন্দ্ব মৃত্যুরূপাদেবী আসে আরোগ্যের মতো— এই সব রহস্যময় অঙ্ককার মতামত এই বইয়ে মৃত্যুর প্রাধান্যকেই স্বাক্ষর করেছে। এমনকি বিতৃষ্ণিত্ব বন্দোপাধায় মশার, যিনি কৃত্তেও বিশ্বাস করতেন মানুষের বিশ্বাস করতেন, তাঁর "অন্তর্জলী" গল্পের মরণ ঐ মৃত্যু থেকে আমাদের কাছে বনোজ। সেখানে এক বিখ্যাত গ্রান্ড কবি-পুরুষকে অন্তর্জলী করা হয়েছে— এবং তার মৃত্যুর আলোকে প্রেমঘন জীবনের কান্তকোমল রূপটি ধরা পড়েছে। আসল কথা শুধু তো বরলে চলবে না। মৃত্যু যানে যদি শুধু লুপ্তি হয় তাহলে সব সংসার সংস্কারের আপিসে গিরে পল্ল শুনব। কিন্তু মৃত্যুকে

যে বলতে হবে অল্প কথা, বলতে হবে জীবনের মৃত্যু নেই, মৃত্যু নেই অল্প মৃত্যুর। বধীর জল পেয়ে সরস গভেজ পল্লবিত পুঁইমাচাটি দাঁড়িয়ে আছে। যে পুঁতোছল সেই মেয়েটি মরে গেছে। পুঁইমাচাটি প্রবর্তমান জীবনের প্রতীক—যার মৃত্যু নেই। বিভূতিবাবুর গল্পের প্রকৃতি-জড়ানো মাল্লবের মৃত্যুর বংগনা এই। মৃত্যু জীবনের অতি সাধারণ ঘটনা—কিন্তু অতি আশ্চর্য তার জ্ঞোতনা। বিভূতিবাবুর অনাড়ম্বর কিন্তু সম্পন্ন গল্পগুলিতে মৃত্যু এসেছে বারংবার কিন্তু তাৎপৰ্য হারায়নি সে কখনো।

উপগ্রাসের কবি তাঁর স্বজিত চরিত্রের চূড়ান্ত মুহূর্তে অন্তিম উক্তিটাকে করে তোলেন অরণীয়। ঐমতী কাকের ডঙ্কলাট মরণকালে বলেছিল—‘আর আমার কোন ভয় নেই।’ শেষচেতনার দীপ অন্ধকারে মিশে যাবার আগে ধুলোমাটির রঙন বলেছিল—‘আমার স্টকেশটা’। এই দুটি মাত্র কথার পরিমিত পরিলরে লেখক প্রতিবিম্বিত করেছেন জীবনের অনন্ততা। আর আমার কোন ভয় নেই—অর্থাৎ আমি জেনে গেলাম অফুরন্ত জীবনপ্রবাহিনী, আমি জেনে গেলাম, নিঃশেষে তুই ঝরে যাবি,যবে ফাঙন তখন যাবে না। আমার স্টকেশটা—স্টকেশে কী আছে? নারীদেহের কতকগুলি অঙ্গীলনগভজিমা অপটু হাতে আঁকা। স্টকেশটা হয়ে উঠল—একটি বার্থ কিশোরের অতৃপ্ত কামনার ধ্বংস-রূপের প্রতীক। ঠিক এরই বিপরীত মেকতে নরেনবাবু ‘চেনা মহলে’র সেই আশ্বহত্যা। যা জীবনকে ব্যাধা করল না শুধু বিষন্নতা ছড়াল—তাও বার্থ হাতে। তবু বলব বাংলা সাহিত্যে মৃত্যু এখনো কাব্যময় মাত্র। মৃত্যুর সেই grimness আমরা এখনো আঁকিনি। যা দেখেছি আঁক লওনের ‘চিরন্তন’ গল্পে—বরফের মতো জমাট মৃত্যুর দর্পণে যেখানে আমরা দেখেছি প্রদীপ্ত জীবন। ছুঁড়িকে রাশি রাশি মাহুষ মেরেছি আমরা, কিন্তু স্বজন করিনি সেই মৃত্যু যা অল্পকে পরিণত করে ফুলিকে। সেই জীবনই কি এঁকেছি, যেখানে জীবনের পদতলে নতজাহ্নু মৃত্যু প্রণাম করবে, বলবে—তোমারই জয়? এমনি জীবন আর এমনি মরণ আছে Howard Fast-এর Freedom Road-এ। Klansmenদের অগ্নিবৃষ্টির সামনে Gideon Jackson অবিচলিত। মৃত্যু এসেছে। আহুক। জনতা তার অপরাহত জীবনকে প্রবর্তমান রেখে দেবে—ব্যক্তির মৃত্যু গবেষণা।

Gideon Jackson's last memory as the shell struck, as the shell burst and caused his memory to cease being was of the strength of these people in his land, the black

and the white, the strength that had taken them through a long war, that had enabled them to built out of the ruin, a promise for the future ...Of that strength the strange yet simple ingredients were the people, his son Marcus, his son Jeff, his wife Rachel, his daughter Jenny...There were so many of them, so many shades and colours, some strong, some weak, some wise some foolish, yet together they made whole of the thing that was the last memory of Gideon Jackson, the thing indefinable and unconquerable.

এই মুহূর্তকে উদ্দেশ্য করেই বোধ হয় আমরা বলতে পারি— হে মহাজীবন
হে মহামরণ, লইলু শরণ লইলু শরণ ।
